L'intervista immaginata

Da genere mediatico a invenzione letteraria

Guido Mattia Gallerani

L’intervista immaginata

Da genere mediatico a invenzione letteraria

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2022

Sommario

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Guido Mattia Gallerani, *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria*, © 2022 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-556-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-556-1

Nota al testo

Per le opere straniere ho utilizzato le traduzioni disponibili. In certi casi, queste sono state modificate per renderle più fedeli alla lettera del testo. Diversamente ho tradotto di mia mano i passi citati. Per quanto riguarda i titoli, li ho riportati in italiano qualora mi sia servito delle traduzioni pubblicate, altrimenti ho mantenuto quelli originali. Fanno eccezione gli *Entretiens avec le Professor Y*, perché la scelta traduttiva (*Colloqui*) non s'inserisce nel quadro storico-formale di questo volume. Allo stesso tempo, nonostante una differenza d'uso notata dagli studiosi tra *interview* ed *entretien*, nelle traduzioni dal francese si è deciso di tradurre anche il secondo termine con intervista per ragioni di economia e coerenza argomentativa. Per i testi poetici si è riportato, in nota, il testo in lingua.

Il primo nucleo di questa ricerca è stato ideato nel 2015, durante un soggiorno a Parigi presso l'École Normale Supérieure e il Centre National de la Recherche Scientifique dove ho iniziato a studiare le interviste di Roland Barthes. Ringrazio Claude Coste per il supporto che mi ha riservato anche negli anni a venire. Un secondo stimolo per la scrittura di questo libro è arrivato nel 2018, durante il convegno *Attention au paratexte!* Seuils *trent'anni dopo* organizzato con i colleghi dell'Università di Bologna Donata Meneghelli, Maria Chiara Gnocchi e Paolo Tinti, da cui ho ricevuto numerosi suggerimenti. Esprimo la mia gratitudine anche a Pierre-Marie Héron, David Martens e Federico Fastelli per avermi coinvolto in altre occasioni pubbliche di confronto in Italia e all'estero. Ringrazio infine gli Archivi Teche RAI (Bologna, Firenze, Roma) e gli archivi de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) francese per la consultazione dei loro materiali, e l'Ufficio Cultura del Comune di Modena per avermi messo a disposizione altri testi diversamente irreperibili.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Guido Mattia Gallerani, *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria*, © 2022 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-556-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-556-1

Preziosi consigli di lettura sono giunti da Mimmo Cangiano, Francesco de Cristofaro, Federico Fastelli, Riccardo Gasperina Geroni, Arturo Mazzarella, Donata Meneghelli. Senza l'appoggio quotidiano e la rilettura generosa di Elisa Pederzoli non avrei potuto terminare questo lavoro: verso di lei ho un debito per esserci riuscito.

INTRODUZIONE
L’intervista da paratesto a testo di finzione

Questo libro analizza un fenomeno particolare: l’intervista inventata. Essa diviene un vero e proprio genere letterario, che trasforma il contesto mediatico in cui vive un autore in una convenzione di scrittura. Questa forma creativa sorge dai presupposti di un genere giornalistico: ne tradisce la sostanza e gli scopi, ma non le modalità discorsive. Iniziamo dicendo che un’intervista si riconosce da alcuni caratteri canonici: occasionalità, plurivocità, veridicità, autenticità, co-autorialità.

Innanzitutto è un processo comunicativo che avviene in un determinato tempo e spazio. Nasce da un incontro tra un giornalista e una celebrità e, come tale, è un avvenimento circostanziabile. Come vedremo, il contesto in cui ha luogo l’intervista viene spesso descritto da un prologo redatto dall’intervistatore, che alla radio e alla televisione assume poi una forma orale. Ma più in generale, anche il dialogo che si svolge reca sempre traccia del momento in cui avviene, tramite riferimenti ad avvenimenti recenti, a questioni attualmente dibattute, a testi appena pubblicati: insomma, è sempre legato alla cronaca di una società.

Poiché si costituisce principalmente di un dialogo, l’intervista si compone di (almeno) due discorsi che si alternano: le domande e le risposte s’intervallano sia all’orale che allo scritto (questo può essere il risultato di una trascrizione stenografica o di un colloquio registrato). In ogni caso, l’intervista conserva sempre questo carattere bi-vocale o addirittura plurivocale, se gli intervistatori sono più d’uno.

Guido Mattia Gallerani, University of Bologna, Italy, guido.gallerani@unibo.it, 0000-0003-2125-4774
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Guido Mattia Gallerani, *L’intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria*, © 2022 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-556-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-556-1

L'ambizione dell'intervista è fornire al pubblico un messaggio veridico. Questo non interessa tanto le opinioni dell'intervistato, che non vengono mai prese per esatte e che, anzi, il giornalista può contestare. Piuttosto, l'intera operazione presuppone una coincidenza tra l'evento del dialogo e le sue modalità di restituzione al pubblico: se non avviene in diretta radiofonica o televisiva, qualsiasi intervento di trascrizione, registrazione, montaggio non deve alterare il senso degli scambi e del discorso nell'insieme[1]. Allo stesso tempo, ci si aspetta che i ruoli comunicativi non cancellino l'autenticità degli interlocutori. Ogni intervista avviene tra due persone che s'incontrano per discutere di determinati argomenti, interrogare o essere interrogate, ma si devono esprimere in quanto loro stesse: il pubblico, cioè, considera che questi individui non fingano di essere altri da sé.

Infine, se lo svolgimento dialogico implica due parlanti, di risulta il discorso licenziato appartiene all'uno e all'altro. L'intervista mediatica si può definire come la costruzione di un messaggio in comune indirizzato a un destinatario virtuale (Morin 1966, 72). Ognuno di questi si vede attribuita la sua parte di enunciati, ma nel complesso l'intervista è soggetta allo statuto di una doppia autorialità.

L'intervista immaginata può rompere ognuna di queste convenzioni, ma non tutte in una volta, pena la perdita di un rapporto di somiglianza con un'intervista vera e propria[2]. Rispettarne alcune e tradirne altre dipende, però, dal supporto mediatico in cui l'intervista immaginata è veicolata. Come genere giornalistico, infatti, l'intervista appare su diversi media, dalla carta stampa alla radio, dalla televisione ai media digitali, passando per il palcoscenico teatrale. Con il termine di intervista «mediatica» indichiamo proprio l'insieme delle forme d'intervista giornalistica che, rispettando le caratteristiche indicate, appaiono sui mezzi di comunicazione. Pertanto la nostra ricerca, inscrivendosi nel progetto soltanto abbozzato di una «poetica dei supporti» (Thérenty 2009a), prenderà in considerazione le «matrici mediatiche» (Thérenty 2007, 49-120) con cui l'intervista

[1] «Ogni intervista scritta è la finzione di un colloquio orale, anche quando questo è "realmente" avvenuto, quando è stato registrato tra voce e orecchio (duali) e quando è stato trascritto dall'ascolto nella lettura» (Marin 1997, 13). Certamente, nell'intervista c'è un conflitto tra il discorso orale come evento e la sua trascrizione e trasformazione in un «monumento» scritto (Lévy, Laplantine 2003). D'altronde, per Walter J. Ong, le trascrizioni delle interviste sono in realtà testi «parlati» (1982, 191). Agli occhi dei lettori, questi problemi non impediscono in ogni caso di considerare le interviste come discorsi di persone reali.

[2] Da questo punto di vista, questo libro prosegue la ricerca dei modi di interazione tra generi letterari e non letterari che abbiamo già svolto per il saggio critico, mettendo a punto l'idea di un camuffamento degli uni negli altri, che si distingue dal concetto di ibridazione di altre teorie, secondo le quali da entrambi si produrrebbe una nuova sintesi formale (Gallerani 2019a). I generi possono stabilire tra loro una relazione parassitaria, in cui uno ne nasconde un altro per sfruttarne le potenzialità discorsive, anche se si presenta con una forma propria e distinta. Se però il saggio può camuffare un discorso letterario, l'intervista immaginata compie il processo opposto, perché propone un testo a valenza letteraria che simula un genere della comunicazione sociale.

giornalistica interagisce con questi, per poi consentirci di analizzare l'intervista immaginata in una stessa pluralità dei supporti.

Anche per quest'ultima le caratteristiche da trasgredire e quelle da adottare saranno certune sul supporto del libro, cert'altre sui dispositivi tecnologici. Ad esempio, un'intervista inventata che viene pubblicata non contiene una doppia firma, perché è redatta da un unico autore, che finge un dialogo mai avvenuto tra sé e un altro. Se quindi rifiuta la co-autorialità, nondimeno imita lo svolgimento dell'intervista (un discorso bi-vocale); simula di compiersi in un contesto preciso, che viene spesso descritto (occasionalità); si propone come una scrittura in cui l'autore espone se stesso scendendo in profondità a livello psicologico e in registri confessionali (autenticità). Tuttavia, s'affranca completamente da uno statuto veridico, perché riproduce una comunicazione mai avvenuta. Al contrario, un'intervista inventata che viene declinata nei media audiovisivi (o a teatro) può conservare la veridicità di uno scambio dialogico che è stato registrato oppure si svolge in diretta, ma si libera dal vincolo dell'autenticità dell'interlocutore, perché uno dei due è in realtà un personaggio immaginario che parla per mezzo di un attore, grazie al quale si preserva la bi-vocalità.

Da un'ottica formale, è possibile classificare tre tipologie d'intervista inventata che si riscontrano in tutti questi media. Poiché lo scopo di questo libro è studiare questo genere creativo, si è deciso di suddividere i capitoli secondo le tre modalità individuate, che appaiono, in realtà, contestualmente alla nascita dell'intervista mediatica.

L'invenzione può interessare uno solo dei due interlocutori coinvolti nell'intervista immaginata. Troveremo nel primo capitolo la finzione dell'intervistatore, creato dallo stesso autore: l'esito formale sarà l'autointervista, denominazione particolarmente appropriata per definire un'intervista che uno scrittore intrattiene con se stesso. Nel secondo, osserveremo l'altro interlocutore diventare un personaggio fittizio, perché l'autore veste i panni dell'intervistatore che discorre con un intervistato immaginario (ad esempio un fantasma del passato oppure un eroe mitologico): chiameremo questa intervista «immaginaria», poiché lo scrittore conserva sempre la sua riconoscibilità pubblica, ma s'intrattiene con un interlocutore che non può esistere nel momento del dialogo e, invece, viene convocato alla presenza dell'altro (un effetto che mette in crisi il principio dell'occasionalità, della circostanza proprio dell'intervista mediatica). Infine, nel terzo, vedremo come l'intervista si cala in un altro discorso, già finzionale, soprattutto di ordine romanzesco e narrativo (ma non mancheranno riferimenti alla messa in scena teatrale e alla poesia), il quale rende entrambi i partecipanti al colloquio personaggi inventati.

I riferimenti a opere e scrittori diversi, provenienti da tradizioni culturali e linguistiche molteplici, saranno inevitabilmente numerosi; ma alle opere più importanti saranno riservati specifici sotto-paragrafi. Rispettando la divisione in questi sottotipi, ogni capitolo interagirà con problematiche storiche e mediologiche, trattando le apparizioni dell'autointervista, dell'intervista immaginaria e dell'intervista finzionale nei supporti mediatici precisati.

Da un'ottica storica, invece, il nostro oggetto di studio è una specola per osservare il cambiamento dello statuto dell'autore nel tempo. Il dispositivo[3] più importante che ha regolato la presenza dello scrittore nella società moderna, fin dall'Ottocento, è stato infatti la pratica dell'intervista, in cui le domande dell'intervistatore – rappresentante del pubblico – implicano le risposte dell'altro. A partire dagli anni Trenta del secolo, la conversazione tra giornalisti e uomini pubblici si trova riprodotta sulla stampa, inizialmente con le parole di una personalità d'interesse collettivo che vengono citate in un articolo[4], poi nella vera e propria forma del dialogo, che divide le domande dalle risposte e riporta entrambe diffusamente (seppur fin dall'inizio, inevitabilmente, la costruzione del discorso sia sempre sottoposta a omissioni, correzioni, alterazioni del colloquio svolto).

Fagocitato dagli ingranaggi della stampa periodica, anche la figura dello scrittore deve negoziare la sua posizione di privilegio all'interno di gerarchie sociali mutate, al pari degli altri rappresentanti della moderna «celebrità» (Lilti 2014, 116; Roach 2018, 83; Ponce de Leon 2002, 6-7). Lo scrittore diventa, da un lato, un esemplare emblematico dell'individualismo borghese: come Lucien de Rubempré in *Illusions perdues*, lo vediamo dibattersi in una folla di giornalisti e scrittori per ottenere la fama, il successo personale, una posizione sociale; dall'altro, egli viene sottoposto a una forza inedita, quella delle leggi del mercato e dei gusti collettivi che la stampa insegue e tenta di controllare, quella «superiorità delle masse» che, se il giornalista s'illude d''illuminare' con le sue parole, finirà per rendere la «grandezza dell'individuo più difficile» (Balzac 1962, 295) e per travolgere «tutto ciò che è differente, singolare, individuale, qualificato e selezionato» perché ormai la massa è «tutto il mondo» (Ortega y Gasset 1962, 11-2). L'autore non significa più soltanto uno statuto sociale privilegiato che interagisce con le classi al potere, ma nell'epoca dell'industria culturale osserva la sua immagine divenire merce di consumo, essere servita in una mistificazio-

[3] Ricostruendo come il concetto di dispositivo sia «termine tecnico decisivo nella strategia del pensiero di Foucault», Agamben lo definisce come «qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi» come «il linguaggio stesso, che è forse il più antico dei dispositivi» (2006, 5, 20). Nella nostra metodologia, insisteremo maggiormente sul ruolo di mediazione (protesi) rappresentato dal dispositivo dell'intervista e, in generale, dal linguaggio giornalistico, piuttosto che sulla desoggettivazione dell'autore ad opera dei dispositivi.

[4] La data di nascita dell'intervista viene fatta risalire ad Anne Royall che interroga il presidente statunitense John Quincy Adams in un giorno imprecisato del 1831: «La fortuna del racconto apocrifo in cui una donna tiene in scacco il presidente degli Stati Uniti non si spiega infatti se non in riferimento alla capacità di rappresentare allegoricamente i cambiamenti della professione del giornalista». Siamo di fronte «all'invasività del quarto potere»; «l'intervista, manifestamente, è la sua nuova arma» (Fastelli 2019, 41). Nel 1836, James Gordon Bennett intervista sul *New York Herald* una prostituta che ha scoperto l'omicidio di una collega. In realtà non si tratta di un'intervista vera e propria, perché le risposte della donna appaiono in un discorso riportato. Il genere dell'intervista, con parole non parafrasate ma citate direttamente, diventa comune sui giornali solo a partire dagli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento (Ponce de Leon 2002, 53-4).

ne[5]: dai ritratti alle caricature poste in frontespizio o pubblicate sui giornali illustrati dell'Ottocento, che costituiscono oggi degli oggetti immancabili nelle case-museo degli scrittori, fino al coinvolgimento nella pubblicità, nelle inserzioni sulle riviste, nei cartelloni stradali; per arrivare, oggigiorno, a un'immagine espansa che partecipa anche al turismo culturale, il quale fornisce specifici prodotti – guide per il cosiddetto «turismo letterario», biopic, oggetti di merchandising, ecc. – al lettore-spettatore. Se guardiamo al presente, oggi più che mai la 'persona' dello scrittore è un «feticcio istituzionalizzato» (Puech 1985, 279), che viene sfruttato ben oltre l''opera ufficiale' e circola all'interno di un flusso mediatico composto da fiction e non-fiction, letteratura alta e paraletteratura, arti visive e web-lit.

Se già nell'Ottocento è possibile individuare il germe di questo fenomeno della 'mercificazione' dello scrittore come pratica di massa, questa subisce un ulteriore giro di vite con l'avvento dei media audiovisivi, come la radio e la televisione, con cui nel Novecento la vita privata e la figura dello scrittore sono coinvolte in vere e proprie situazioni di performance in spettacoli d'intrattenimento. La sua voce e il suo corpo, da un lato, attraversano le distanze sociali e penetrano nel microcosmo privato, nelle case dei radio- e telespettatori; dall'altro, s'aggiungono alle immagini dell'autore come suoi ulteriori feticci, da consumare secondo le norme della fruizione radiofonica e televisiva[6].

Come altre figure della notorietà, lo scrittore inizia a venire intervistato negli Stati Uniti tra il 1830 e il 1890 e poi in Europa, a partire dai primissimi anni del Novecento[7]. L'innovazione della *Penny Press* modifica non solo le condizioni materiali di produzione del giornale, ma anche il rapporto tra pubblico e privato

[5] Come scrive Roland Barthes nelle *Mythologies* «le tecniche del giornalismo contemporaneo si adoprano ogni giorno di più per dare dello scrittore un quadro prosaico. Ma si avrebbe torto a voler vedere in questo uno sforzo di demistificazione. È esattamente il contrario» (Barthes 2002a, *I*, 695).

[6] Secondo Philippe Lejeune, il lettore ha sempre tentato di colmare l'assenza del corpo dello scrittore sulla pagina stampata scrivendo all'autore, sia per incontrarlo, sia per accedere alla sfera della sua scrittura; prima dell'audiovisivo, questa «tendenza feticista» veniva soddisfatta dall'inserimento sui giornali di suoi ritratti (poi fotografie) e di facsimili della sua grafia; successivamente, con la radio, la voce stessa dello scrittore diventa un «manufatto sonoro» e «all'autografo si aggiunge l'*autofono*» (Lejeune 1980a, 112). A titolo d'esempio, possiamo citare la rivista *The Paris Review* che, fondata nel 1953, accompagna le sue interviste con riproduzioni dei manoscritti degli autori incontrati.

[7] In Francia, la legge sulla libertà di stampa del 1881 abolisce l'autorizzazione preventiva alle pubblicazioni periodiche. Potendo stampare senza depositi cauzionali, i costi delle edizioni dei giornali si abbassano considerevolmente. In questo quadro, dal 1884 *Le Petit Journal*, *Le Matin* e *L'Éclair* pubblicano interviste condotte sul modello americano. Per quanto riguarda l'Italia, i quotidiani maggiori raggiungeranno la metà delle tirature francesi di fine secolo (*Le Petit Journal* raggiunge il milione di copie) solo negli anni Venti (Ragone 1999, 21; Jeanneney 1996, 117-8). Anche il termine «intervista» arriverà da noi con un certo ritardo: se appare nel lessico Fanfani-Arlia nel 1877 (Fastelli 2019, 39), la prima intervista giornalistica esce sul *Giornale d'Italia* nel 1901, proprio in concomitanza con l'esplosione del numero dei periodici tra il 1885 e il 1905 (da 1459 testate si passa a 3068).

che la stampa codifica e rende palese agli occhi di tutti. Da un lato, la possibilità di abbassare i costi di produzione della carta, ora più economica perché resa più deperibile, significa la diffusione dei quotidiani in forme commercialmente più appetibili e di facile reperibilità per il pubblico. Il giornale invade letteralmente le strade[8]. Dall'altro, come mai prima di questo momento, la vita quotidiana si fa cronaca e notizia. La strada diventa l'argomento del giornale. L'evento particolare, il personaggio del giorno, le opinioni transitorie assumono il rango di argomenti capaci d'attrarre i lettori, perché la sfera dell'interesse si situa ormai nel tempo circoscritto della giornata e le notizie rilevanti pronte a essere eclissate da quelle della mattina successiva.

Dal canto suo, l'intervista mediatica deriva da un'altra modalità di presentazione pubblica dell'autore, che aveva funzionato efficacemente per presentare i grandi personaggi sulla stampa: il ritratto scritto. Sviluppatosi negli anni Trenta, dopo aver ottenuto credito letterario con Sainte-Beuve intorno al 1846, il ritratto scritto decade tra il 1883 e il 1889, sospinto ai margini dei generi giornalistici dall'intervista e, parallelamente, dalla pubblicazione di riproduzioni fotografiche delle celebrità (Thérenty 2009b[9]). A differenza della fotografia, l'intervista non ottiene il successo in virtù di una pretesa rappresentativa. Vince perché porta al pubblico non solo l'immagine, ma il processo dell'incontro con quelle personalità. Come ogni altro di fronte alla massa dei lettori, anche lo scrittore è un individuo che la stampa non vuole più soltanto 'raccontare', ma anche 'incontrare' (Wrona 2021, 178-91). L'intervista offre sulla carta un esempio concreto dei nuovi modi con cui il pubblico negozia con il privato. Grazie alla forma dialogica, mostra questa relazione in azione, in un avvenimento concertato dal giornalista e da un suo sottotipo, che inizia a specializzarsi in questa funzione: l'intervistatore. La natura stessa dell'incontro esige che il giornale si palesi come soggetto mediatore davanti al pubblico attraverso l'intervistatore, sua incarnazione momentanea, così come il dialogo che ha luogo nell'intervista costituisce la forma espressiva e documentabile di questa mediazione.

Gli anni Ottanta dell'Ottocento rappresentano il decennio definitivo dell'affermazione dell'intervista. Nei dieci mesi passati negli Stati Uniti durante il 1882, Oscar Wilde ne rilascia oltre novanta (Hofer, Scharnhorst 2010; Martino 2015; Marcowitch 2010). In Francia, nel 1884 Joris-Karl Huysmans viene intervistato con clamore in occasione dell'uscita di *A rebours* (Seillan 2002, 19; 2004; 2012). Dieci anni dopo, in una pagina dei *Taccuini* (3 febbraio 1894), Henry James si interroga (creativamente) sull'opportunità di rappresentare la figura contemporanea del celebre artista e riconosce che la propria epoca è ormai *an*

[8] Negli anni Trenta, i giornali statunitensi sono distribuiti per strada a un penny, a fronte di un costo precedente di 6-8 penny tramite abbonamento (Fastelli 2019, 40).

[9] Ad esempio, quando nel 1842 il più famoso scrittore inglese, Charles Dickens, compie il suo primo viaggio negli Stati Uniti, i giornali ne consegnano bozzetti e ritratti fisici sotto forma scritta o grafica (Fay 2013, 15-43).

age of interviewing[10]. L'intervista non rinuncerà più all'incarico di rappresentare la mediazione tra il pubblico e lo scrittore, anche quando a metà Novecento la lettura del giornale, fino a quel momento «la preghiera del mattino dell'uomo moderno» (Hegel 1981, 63), viene sostituita dai media audiovisivi, che formano un nuovo «orologio sociale» (Ortoleva 2009, 470) e di cui il primo misuratore sarà il «tamburo tribale» (McLuhan 2008, 268-76) rappresentato dalla radio e dall'informazione a onde medie. Piuttosto, la gerarchia dei ruoli inizia a cambiare, e a svantaggio dell'autore, perché questi, d'ora in poi, non leggerà più i reportage ammirati di coloro che gli hanno tributato visita tra le mura domestiche per strappare una conversazione da riportare sui quotidiani, ma dovrà lui stesso entrare (virtualmente) nelle case degli ascoltatori: dapprima con la voce, interagendo con il mezzo radiofonico e lo studio di registrazione con la stessa pazienza con cui i suoi predecessori si ponevano davanti all'obiettivo fotografico (Maunsell 2016, 38); in seguito, con tutto il proprio corpo, costretto a imparare le leggi della telegenia per adoperarle, se non a suo profitto, almeno con un minimo di cognizione mediatica. Tuttavia, come la tecnologia del secolo precedente, anche l'audiovisivo non esercita soltanto una forza inibitrice sugli scrittori, ma anche un'opposta azione di esibizione con cui proiettarsi verso il pubblico (Morin 1966, 70[11]). Questa valenza, insita nei media moderni, consente la messa a punto di modalità espositive nuove, anche declinate in maniera personale, e che permangono nelle forme dell'intervista inventata.

In virtù di una facilità di diffusione su vari supporti, le interviste finiscono per sostituire tutti quei discorsi che ne occupavano in precedenza lo spazio sulle riviste o sui quotidiani[12]: ad esempio sul fronte accademico funzionano sempre più come contenuti validati direttamente dall'autorità dello scrittore, evitando allo studioso il ricorso al rigore logico del saggio critico (Williams 2019, 7; Gelshorn 2012[13]); come genere giornalistico, si presentano come composizioni di frammenti e di 'cartucce' di vita che sottraggono la scrittura al più complesso compito della composizione biografica[14], in particolare in riviste come *New Yorker*, *Rolling Stone*, *Playboy* (Fay 2013, 143).

[10] «Non si potrebbe cavare qualcosa dall'idea del grande (dell'insigne, del celebre) artista – nella fattispecie dovrà essere un letterato – che viene spaventosamente adulato, *festeggiato*, contattato per iscritto per ottenere autografi, ritratti, ecc., mentre con la sua opera, in quest'epoca di pubblicità e giornalismo, quest'epoca di interviste, nessuna delle persone interessate ha benché la minima dimestichezza? Avrebbe se non altro il merito di corrispondere a una realtà immensa – una realtà che mi colpisce ogni giorno che passa» (James 1986, 201).

[11] Morin si riferisce all'apparizione del magnetofono nel 1948, che permette di registrare la parola orale degli scrittori.

[12] Le interviste pubblicate nelle riviste sono anche un modo per sfruttare il prestigio degli scrittori senza dover pagare i diritti per la riproduzione di altri testi già stampati (Lewis 2008; Wilbers 2008).

[13] In ambito critico, spesso si preferisce «parlare di conversazioni critiche invece che di interviste, per sottrarre all'espressione quel certo che di provvisorio, di superficiale, di soggetto a smentite» (Camon 1973, 9).

[14] L'espressione «cartuccia biografica» è utilizzata da Wrona per descrivere stralci di eventi organizzati per date che diventano una forma della scrittura giornalistica (2012, 199-205).

Negli anni Ottanta del secolo scorso l'intervista domina ormai tutti i media. Com'è stato scritto: «Le interviste vanno [...] più di moda dei video musicali» (Bawer 1988, 422). All'apparizione dei media digitali, poi, il principio della fruizione pubblica del corpo e del pensiero di un autore estende il campo in cui si svolge la «lotta per la visibilità», tra moltiplicazione delle sue immagini sociali sulla rete digitale e apparizioni nei canali istituzionali della stampa (Voirol 2005, 109-16): individuare chi interpreta il ruolo del mediatore è sempre più difficile, perché questo si trova abolito dal diritto esteso a tutti di farsi al contempo intervistati e intervistatori. Ogni scrittore deve assumere una mentalità imprenditoriale in proprio e giocare la sua partita senza ricorrere a strumenti di mediazione e legittimazione esterni[15]. Si apre un'altra fase in cui la visibilità mediatica si rinnova in uno spazio comunicativo che segue leggi proprie, ormai affrancate dal sistema prima dominante, quello dei giornali e dei media audiovisivi tradizionali.

Il caso di uno scrittore coinvolto in un'intervista si distingue da quello di altre celebrità per la peculiarità del suo discorso pubblico: ciò che dice nel dialogo si connette spesso con il discorso già prodotto nelle sue opere. La critica non ha sempre considerato la particolarità di questa situazione. Per studiare il genere dell'intervista mediatica si è tentato di interpretare il comportamento dello scrittore nei modi di una performance, intesa come un'estensione dell'arte dell'interpretazione teatrale alla vita in società. Secondo questa concezione, derivata in larga parte dagli studi di Erving Goffman sui ruoli interpretati dagli individui nella sfera pubblica[16], l'intervista all'autore è un atto performativo svolto davanti al pubblico (Rodden 2001, 6; 2013). I limiti di questa ricostruzione sono subito evidenti, perché non permettono né di riconoscere una specificità all'intervista rispetto a tutte le altre performance sociali che processiamo ogni giorno (Fastelli 2019, 34), né di tenere in conto i rapporti tra esposizione pubblica e scrittura letteraria.

Un'altra metodologia consente di analizzare da vicino questa relazione. La nozione di postura letteraria (Meizoz 2007a; 2007b; 2016[17]) permette di descrivere in maniera relazionale effetti testuali e comportamenti sociali prendendo in esame le strutture retoriche, le forme discorsive, le scelte di genere e di enunciazione che troviamo nei testi, e non solamente i modi di apparizione dello scrittore nei 'contesti' pubblici. L'insieme delle immagini con cui l'autore si rappresenta o si lascia rappresentare[18] non sono insomma disgiunte dallo sti-

[15] Queste riflessioni saranno sviluppate in 2.4.

[16] L'attrazione esercitata dalla nozione di Erving Goffman nell'ambito degli studi sulla performance autoriale è notevole: la sua applicazione dei modelli dell'interpretazione teatrale all'interazione quotidiana (1956, 8) ha determinato una concezione performativa e attoriale delle apparizioni degli scrittori.

[17] La nozione aggiorna e comprende tutte le precedenti, che partono da quella di *ethos* autoriale di Alain Viala, a sua volta elaborata da quella di *habitus* di Bourdieu (Viala 1993).

[18] Secondo José-Luis Diaz, la scenografia autoriale indica l'autore al contempo soggetto e oggetto di rappresentazione e si aggiunge alle funzioni dell'autore reale (descritte da Michel Foucault, 2004) e dell'autore operatore testuale (Diaz 2007).

le che questi costruisce nella propria opera (Amossy 2009, 4). A questo secondo modello ci riferiremo nel corso del nostro studio, proprio perché la nozione di postura non perde di vista la relazione tra le forme letterarie e le modalità di rappresentazione dei media e le riconduce, spesso, a medesime leggi.

Se ci rivolgiamo invece all'intervistatore, possiamo infine comprendere le motivazioni che conducono gli scrittori a impegnarsi nella stesura d'interviste immaginate. L'intervistatore diviene il più importante intermediario tra il pubblico di cui rappresenta gli interessi e l'autorità, la reputazione o il prestigio dello scrittore cui ha accesso. L'intervistatore è appunto il garante pubblico dell'avvenimento e dell'efficacia del dialogo. Ora: egli è in origine un giornalista, una nuova figura inizialmente in bilico tra quella di letterato e quella di emissario del quarto potere. L'ambiguità in cui egli opera si riverbera anche nel suo ruolo di mediatore. Fin dalla nascita della stampa, egli cerca di ritagliarsi una posizione letteraria, prendendosi spesso delle libertà che esulano dal suo ruolo e che sembrano, al contrario, prerogative di uno scrittore. Talvolta l'intervistatore non si accontenta di alterare, magari sotterraneamente, le parole dell'intervistato, ad esempio durante la trascrizione del dialogo che ha precedentemente annotato. Egli vuole rivaleggiare proprio sulla facoltà riservata agli scrittori con cui si trova faccia a faccia: l'immaginazione.

In sostanza, la tendenza all'invenzione non si esprime soltanto nel caso estremo delle interviste fittizie, totalmente inventate, che appaiono ne *La Vie Parisienne* a fine Ottocento (Melmoux-Montaubin 2004[19]). Già nell'intervista mediatica, sono disponibili mezzi retorici con cui l'intervistatore può dare sfogo alla sua ambizione e far risaltare la propria qualità di scrittura. Non serve mettere in bocca all'altro ciò che non ha detto; basta includere le sue parole dentro una gabbia compositiva, che scritta dal giornalista di proprio pugno evidenzia la sua presenza, rivendica il suo controllo sul dialogo, porta il suo stile in primo piano. Partiamo da quanto scrive Giuseppe Gallico alla fine degli anni Venti del secolo scorso, nel momento in cui riconosce che l'intervista è, per i giornalisti, un viatico per diventare scrittori.

> Per alcuni scrittori, poi, il momento del passaggio alla notorietà coincide con quello in cui da intervistatori sono stati promossi a intervistati [...] l'intervistatore capace ha l'abilità di parlar poco ma far parlare molto il suo uomo e affidare alla memoria o, più prudentemente, ad un taccuino gli alti pensamenti del filosofo, riservando per sé un posticino per il cappello – qualche nota di colore sul cielo o la tappezzeria della stanza, o il vestito o l'occhio dell'intervistato, qualche accenno ai lineamenti del volto: capelli, quando non mancano, bocca, labbra con la classica piega agli angoli che è di prammatica descrivere anche quando non c'è (Gallico 1929, 311).

[19] Nel 1903, un intervistatore, non riuscendo a farsi raccontare una storia di stregoneria da Husymans, ne compone addirittura una di propria penna dentro l'intervista (Thérenty 2009b).

La descrizione del contesto in cui si svolge il dialogo e del modo di apparire dello scrittore è riservata (soprattutto prima dell'avvento della fotografia) a un cappello introduttivo, redatto direttamente dall'intervistatore. Questa aggiunta personale finirà per diventare una norma condivisa, un codice stilistico, com'è normale per un genere inserito nel ciclo dell'informazione periodica. La parola dell'intervistato si ritrova così inquadrata dalla penna di un altro, in una scena che, a partire dall'Ottocento, è ispirata chiaramente ai modelli della narrazione naturalista (Lavaud, Thérenty 2004b, 7-25). L'autore è incontrato, certo, ma – ribaltando la precedente citazione di Wrona – l'intervista è sempre, almeno al suo principio, raccontata, e proprio da un concorrente dell'autore. Per tutti questi motivi uno scettico dell'intervista come Émile Zola (e proprio in virtù della sua assidua frequentazione del genere) propone che essa venga tolta dalle mani dei giornalisti e messa in quelle dei romanzieri[20]:

> L'intervista è una cosa molto complicata, estremamente delicata, per nulla facile. Per evitare gli inevitabili tradimenti in questo genere di articoli, dove la sincerità è la prima qualità, ci sarebbe la stenografia. Ma la stenografia è fredda, secca, non trasmette le circostanze, né i giochi di fisionomia, gli scherni, l'ironia. I giornali dovrebbero quindi affidare le interviste a scrittori di prim'ordine, ad abilissimi romanzieri che saprebbero mettere tutto a posto. Ma ecco: gli uomini di grande talento sono occupati in tutt'altro… Per loro fortuna! (Zola 1990)

Zola riconosce non solo la possibilità di un uso strumentale dell'intervista da parte dei giornalisti, ma anche tutte le caratteristiche tecniche che avvicinano il genere alla forma di una scrittura romanzesca. Per capire il genere dell'intervista inventata, questo nesso è rivelatore. Scrittori, romanzieri e poeti esplorano senza reticenze l'interiorità dei personaggi o gli strati più soggettivi del proprio io lirico. Questo sguardo indiscreto trova il suo corrispettivo nell'intervista mediatica, la quale risponde a sua volta a un principio più generale della vita pubblica: la richiesta d'indiscrezione che il giornalismo avanza verso quelle figure della celebrità che sono gli scrittori[21]. Alla nascita dell'intervista, il medium della stampa è l'ammiraglia di questo processo sul fronte della lettura quotidiana e dell'informazione. Nello stesso secolo in cui l'intervista s'afferma, le scritture moderne (romanzo e poesia tra tutte) stanno già mostrando l'efficacia di que-

[20] All'epoca lo scrittore più intervistato di Francia, Émile Zola colleziona 314 interviste (Speirs, Signori 1990).

[21] «A partire dalla metà dell'Ottocento chiunque fosse coinvolto o associato a una notizia o a un'istituzione regolarmente trattata dalla stampa era un legittimo candidato alla pubblicità giornalistica e ad essere trasformato in una figura pubblica: le vittime, i responsabili e i testimoni dei crimini; chiunque coinvolto in qualche scandalo o in un caso giudiziario degno di nota; altre persone che i giornalisti incontravano mentre seguivano le loro piste, specialmente chi dirigeva importanti organizzazioni politiche, economiche e civili; e ancora altri che i giornalisti ritenevano ferrati su determinati argomenti di pubblico interesse; perfino soggetti ignoti il cui lavoro, una volta portato all'attenzione della stampa, diventava la base per storie umane interessanti e variopinte» (Ponce de Leon 2002, 48).

sto principio nel campo della letteratura: il personaggio quotidiano e gli eventi ordinari che lo riguardano devono essere indagati in profondità e strappati dal loro anonimato civile, dalla loro opacità psicologica, perché possiedono un valore, adesso, agli occhi dei lettori. L'intervista inventata non è altro che il genere in cui questo principio d'indiscrezione, che rende il privato leggibile da parte del pubblico, trova un'opportunità espressiva altrimenti disgiunta in due contesti comunicativi: da un lato le forme della stampa, dall'altro le scritture letterarie. Discutere questa convinzione sarà l'obiettivo delle nostre conclusioni.

La concorrenza tra giornalisti e scrittori si riscontra anche in un altro fenomeno, che intercetta il più vasto piano del campo editoriale. Gli intervistatori iniziano, fin dai tempi di Jules Huret, a raccogliere le loro interviste apparse sui quotidiani in volumi autonomi. Così questi giornalisti possono proporsi sulla scena letteraria come scrittori in proprio, accedendo, grazie al supporto editoriale del libro, alla legittimazione della letterarietà (Martens, Meurée 2015a, 116). Il passaggio alla forma libro offre loro un macrotesto, oltretutto già convalidato come genere letterario, con cui radunare le interviste pubblicate in precedenza: il reportage, che discende più dalla narrativa naturalista che dalla cronaca giornalistica. Il reportage può infatti prendere la forma di un'indagine di costume, da estendersi a un gruppo selezionato di scrittori, come avviene in Jules Huret e Ugo Ojetti[22]. Lo scrittore subisce la riduzione a una specie antropologica, da studiare nel suo ambiente 'naturale', affinché il reporter possa classificarlo, affiancare scrittori diversi in una sequenza di figure e personaggi e rivendicare, se non un dominio attraverso la propria scrittura, almeno un'autonomia intellettuale. Anche grazie a questa rifunzionalizzazione delle interviste, il giornalista mira ad autovalorizzarsi nel mondo delle lettere, smarcandosi da un ruolo ancillare per accedere a uno statuto più prestigioso. Tra intervistatori e scrittori, si configura così un conflitto proprietario, che investe la parola e si combatte sul terreno dell'intervista. Se i primi hanno acceso la scintilla, i secondi metteranno a punto l'arma dell'intervista immaginata per rispondere all'offensiva.

Allo stesso tempo, il supporto del libro ci consente di chiarire i rapporti che l'intervista intrattiene, da un lato, con tutti i supporti mediatici, cioè i mezzi tecnici di comunicazione con cui viene veicolata; dall'altro, con gli altri testi licenziati dall'autore. L'idea dell'intervista come testo secondario rispetto a un altro, concepito come vero nucleo creativo e punto di arrivo editoriale di uno scrittore, è stata elaborata per la prima volta da Gérard Genette. In *Soglie*, l'intervista viene inclusa da Genette in quelle forme di paratesto che regolano gli scambi tra un autore e il suo pubblico nel momento della ricezione dell'opera[23]. E come

[22] Nel reportage, l'intervista è usata «da un reporter come strumento veridittivo, con funzione probatoria di una certa notizia o dimostrativa delle diverse opinioni su di essa» (Fastelli 2019, 16). I casi più citati sono il reportage *expérimental* di Jules Huret, *Enquête sur l'evolution littéraire* (1891), che ospita 64 interviste apparse tra il marzo e il luglio dello stesso anno sull'*Écho de Paris*, e l'applicazione in area italiana che ne fa Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati* (1895), che raccoglie le 26 interviste apparse precedentemente su *La Sera*.

[23] Più precisamente epitesto pubblico (Genette 2002, 361-7).

ogni paratesto, anche l'intervista diventa elemento accessorio di un testo 'principale' di cui essa parla. La relazione tra testi e paratesti comprende, insomma, un oggetto colto nella sua presunta autonomia e tutto ciò che lo circonda, cioè uno 'spazio' canonico dove si collocano le opere e uno 'spazio' associato che comprende i testi che accompagnano queste opere (Maingueneau 2004, 113-6).

Riguardo le interazioni tra le scritture letterarie e i loro supporti materiali, Genette si è però concentrato soprattutto sul libro. Nel corso degli ultimi trent'anni, gli studi sul paratesto hanno contribuito alla nostra comprensione della paratestualità verbale su supporti visivi come la proiezione cinematografica, l'home video (DVD) e gli e-book (Gallerani *et al.* 2019). La maggior parte di queste ricerche interpreta il paratesto come qualcosa che è materialmente contiguo al testo, che è spazialmente – e forse anche temporalmente – più vicino a esso, come la copertina, il titolo, una prefazione o – sui supporti digitali – i collegamenti tra i metadati e le diverse modalità di visualizzazione. Più minoritari, gli studi sull'intervista hanno espresso la tendenza a confinare questo genere a un tipo di paratesto che, separato comunque dal testo, entra in campo soltanto nel momento della ricezione dell'opera[24].

Eppure, come per tanti altri prodotti editoriali, l'industria culturale ha fatto dell'intervista un oggetto autonomo, un testo separabile e indipendente, attraverso due operazioni: le ha estratte dalla serialità tipica della stampa (le interviste di un giornalista a più autori, le molte interviste a un singolo scrittore) convogliandole nella forma libro, i libri-interviste; ne ha enfatizzato il carattere documentario raccogliendo le interviste in un altro supporto meta-testuale, l'archivio, entro cui le interviste assumono il ruolo di testimonianze e di fonti per esaminare un certo periodo storico (Masschelein *et al.* 2014a, 32-3[25]). Per questi fenomeni, la frangia di specialisti che studia l'intervista parla di de-paratestualizzazione: l'intervista perderebbe la sua funzione accessoria rispetto alle opere degli autori. In realtà, si tratta di un'interpretazione discutibile, perché tanto la forma del libro-intervista quanto quella dell'archivio di interviste si liberano dell'originario supporto materiale (l'origine di un'intervista sul giornale, ad esempio), ma non del loro ruolo di sostegno al prodotto letterario (cioè il paratesto come funzione, su cui insiste a più riprese Genette).

La dimostrazione viene dalle possibilità di ricollocare le singole interviste, una volta prelevate dal supporto originario e risistemate in volume. Spesso le interviste riacquisiscono la funzione di paratesto accessorio e contiguo alle opere (peritesto) quando vengono inserite nelle edizioni delle opere complete degli autori, come nel caso – per menzionare due scrittori che troveranno spazio in

[24] In alternativa, riprendendo un altro termine di Genette (1982, 11), le interviste vengono considerate metatesti, cioè testi che commentano altri testi (Del Lungo 2009, 110). Oppure occupano una zona intermedia, un *espace d'étayage*, tra i testi degli autori e i saggi critici su di essi (Delormas 2018; Martens 2020, 86).

[25] Il numero contiene anche un'importante bibliografia ragionata (Masschelein *et al.* 2014b). Per le collezioni di libri-intervista, si veda Cornuz 2016; sull'archivio di interviste, si veda Yanoshevsky 2018a, 257-62.

questo volume – di Roland Barthes e Primo Levi. Per quanto riguarda l'archivio, poi, le interviste agli scrittori conservano sempre, indipendentemente dal supporto materiale di conservazione, quella stessa funzione di complemento critico, storico, sociologico: restano altrettante fonti del mondo dell'autore o del contesto letterario da cui scaturivano e che ora dovrebbero contribuire a spiegare[26].

La critica tedesca ha riservato il termine di de-paratestualizzazione per indicare processi più radicali, come le interviste fittizie[27]. Simili trasformazioni non privano l'intervista immaginata della funzione paratestuale, perché il discorso inventato può manifestare l'intento di orientare la ricezione di testi pubblicati o promuoverne altri in uscita. Ma non più limitata a essere soltanto un paratesto, questa forma letteraria consente l'emergere di relazioni intertestuali con il resto di un'opera, oltre che autonomi contenuti di rappresentazione e, in particolare, di personaggi fittizi. Allo stesso tempo, l'intervista inventata non si libera completamente di una forma mediatica. Non solo perché anch'essa si veicola attraverso i media (l'industria culturale assorbe tutte le forme discorsive, anche quelle letterarie), ma anche perché imita l'intervista giornalistica nella sua apparenza: a seconda dei casi, riproduce l'alternanza del dialogo, descrive situazioni e incontri, finge una bi-vocalità, mette in scena maschere dell'autore immediatamente riconoscibili, cerca di penetrare nel suo autentico io. Eppure, il mancato rispetto di qualcuno dei codici dell'intervista mediatica colloca immediatamente quella inventata fuori dall'ordine della comunicazione pubblica operata dai mezzi di comunicazione di massa. Diventa così un altro modo con cui uno scrittore gestisce la sua esistenza in società, il processo della sua socializzazione. Se egli non può non avere una vita esposta, se è costretto a relazionarsi con i media della sua epoca, con l'intervista immaginata cerca di svincolarsi dalla mediazione giornalistica, ma senza negarla, anzi simulandone la struttura discorsiva. Dietro l'imitazione della forma dell'intervista, quella letteraria tenta di ritornare nell'alveo di una comunicazione di tipo diverso, che instaura un canale diretto con i suoi lettori o spettatori e segue leggi che ben conosce: in sostanza, aggira la mediazione della stampa fingendo di accettarla.

[26] In realtà, la maggior parte delle interviste mediatiche non sarebbe utilizzabile in sede storiografica, perché generalmente esse non rispettano un protocollo standard esplicitato preventivamente (Boddy 1998).

[27] *Entparatextualisation*: negli anni Ottanta in Germania le interviste, finzionali o meno, diventano una forma testuale o artistica indipendente, da classificare orizzontalmente, e non sopra o sotto, gli altri generi artistici, siano di narrazione, dialogici o teatrali (Hoffmann 2011, 316).

'The Great American Interviewer', *Puck*, 3 marzo 1877, p. 7. Fonte: University of Iowa. Public domain, digitized by Google.

CAPITOLO 1

Autori fuori da sé: l'autointervista

1. Tra satira e rivincita: l'autointervista letteraria

Quando l'autore assume su di sé, oltre che il ruolo dell'intervistato, quello dell'intervistatore siamo di fronte a un'autointervista: una forma letteraria in cui la modalità dialogica riproduce quella dell'intervista mediatica, finge di essere tale anche se in realtà la falsifica, perché le domande sono poste autonomamente dall'autore. Vedremo che l'intervistatore può acquisire anche lo statuto di vero e proprio personaggio, che rappresenta, generalmente in senso negativo, il giornalista nell'esercizio della sua funzione di interlocutore di uno scrittore. Nel corso di questo capitolo, incontreremo spesso intervistatori dipinti come invadenti o incompetenti e che, però, possono improvvisamente mostrare un altro lato del carattere e rivelarsi, con una certa sorpresa, utili alla controparte.

La maggior parte delle autointerviste pubblicate presenta gradi di invenzione minimi. L'intervistatore non sale al rango di personaggio, ma resta un semplice interruttore del testo: appare solo per enunciare le domande e poi scompare; durante il dialogo non emergono riferimenti che gli conferiscano un'identità; la sua facoltà di discorso è piuttosto povera e sfiora la tautologia con le risposte dell'autore; pone all'intervistato interrogativi al servizio delle sue idee, se non si limita addirittura a interruzioni assertive o interventi di rinforzo di quanto appena detto. Definiamo questa forma neutra dell'autointervista il 'grado zero' della stessa. In questo gruppo ricadono insomma le declinazioni meno inventive, che documentano soprattutto l'assoluta volontà di controllo che uno scrittore tenta di esercitare sul discorso sociale padroneggiato dal giornale. L'effetto più rile-

Guido Mattia Gallerani, University of Bologna, Italy, guido.gallerani@unibo.it, 0000-0003-2125-4774

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

vante è quello di smarrire la struttura del dialogo e nascondere, dietro una mera apparenza di bi-vocalità, il monologo dell'autore. Per questo l'autointervista può anche essere intesa come una variante moderna dell'antico genere dell'autoritratto scritto[1]: il suo grado zero ne diviene la forma adatta all'epoca mediatica.

Non necessariamente l'autointervista è prerogativa dei letterati, ma può essere usata dagli stessi giornalisti quando assumono la funzione di autori in proprio. I limiti di queste scritture risiedono nelle soluzioni formali, non nella professione del loro autore. Ad esempio Eugenio Scalfari, sulle pagine dell'Editoriale di *Repubblica*, ha recentemente definito l'autointervista come un risarcimento: pur avendone fatte «moltissime» (celebri le dieci domande a Berlusconi nel 2009), nessun giornalista lo ha mai intervistato (Scalfari 2017, 29). Dopo una lunga carriera di intervistatrice (cfr. Fallaci 1963), Oriana Fallaci impiega l'autointervista per spiegare le sue teorie politiche e sociali in un libro distribuito in edicola (2004). Non è diverso il caso di Alberto Moravia, che pur avendo praticato l'intervista finzionale in altre sedi (cfr. cap. 3, par. 2), pubblica un'autointervista sul *Corriere della Sera* in occasione della sua candidatura al Parlamento Europeo nel 1984. Esponendo in un dialogo i principi della sua lotta contro gli arsenali nucleari (Moravia 2000[2]), il romanziere fattosi politico piega il genere a una funzione strumentale e pragmatica, veicolo di opinioni senza contraddittorio, discorso dal pulpito del giornale utile per la campagna elettorale.

Stesso discorso vale per altri operatori culturali come gli editori. Nel 1926, Angelo Fortunato Formiggini pubblica un'autointervista sul suo periodico *L'Italia che scrive*: «Non c'è stato un cane che si sia degnato di venirci a intervistare, perciò abbiamo deciso di recarci noi stessi in Vicolo Doria 6A» (Formiggini 1926). All'ingresso l'intervistatore, che già si rivela essere lo stesso Formiggini, viene spaventato dal motto scritto «a lettere cubitali» su una delle pareti: «*Ho fretta!*». L'intervista si concentra sul congresso degli editori appena tenutosi, con una perorazione in favore di Giovanni Gentile, e sulle iniziative da intraprendersi in contrasto alla crisi del libro[3]. Ma l'intervistatore, assillato ancora dal motto, viene velocemente accompagnato fuori dall'editore che «aveva pronunciato le ultime parole colla mano appoggiata alla maniglia della porta». Ponendosi al centro della scena comunicativa, l'autore liquida velocemente il proprio interlocutore, ridotto alle funzioni del giornalista perditempo. Mentre lamenta la scarsa attenzione che gli riservano i giornali, l'intervistato non vuole piegarsi alle loro ragioni, al loro ritmo moderno, alle leggi dell'intermediazione pubblica. Questo caso, al pari di altri, dimostra come l'autore dell'autointervista al gra-

[1] Sulla storia dell'autoritratto, si veda Beaujour 1980 e Wrona 2012.

[2] Con Alain Elkann scriverà *Vita di Moravia* (Moravia, Elkann 1990), autobiografia in forma di intervista. Nel 1986, per la pubblicazione delle opere complete per Bompiani, sceglie per la propria autobiografia letteraria la forma dell'autointervista: "Breve autobiografia letteraria" (Moravia 1986, vii-xxxiii).

[3] Sul rapporto turbolento di Formiggini con il fascismo e in particolare con Giovanni Gentile si veda Pederzoli 2019.

do zero non spinga sul pedale della finzione, ma si accontenti sostanzialmente di comporre un discorso di denuncia, d'invettiva, vittimario o autocelebrativo.

1.1 L'intervistatore destituito

Nell'autointervista che Oscar Wilde pubblica sulla *St. James's Gazette* nel 1895, poco prima del suo arresto e processo, troviamo esplicitato lo scenario in cui si situa il dialogo. In "Mr. Oscar Wilde on Mr. Oscar Wilde", un intervistatore incontra lo scrittore in procinto di partire per Algeri e lo sorprende mentre sta leggendo le recensioni pubblicate in Francia a seguito della rappresentazione di *The Ideal Husband*. L'emissario della stampa non è introdotto né descritto, nonostante la situazione dell'intervista venga riferita a un ambiente e a un momento precisi. La presenza del giornalista si riscontra solo nella sequela di domande con cui incalza Wilde sulla sua produzione teatrale e sul suo rapporto con il pubblico. L'intervistatore non si concretizza in un personaggio, ma personifica soltanto la facoltà dell'interrogazione propria del suo ruolo: la sua voce apre un canale di comunicazione con l'altro, i suoi quesiti scandiscono l'ordine degli argomenti.

Eppure, in un'autointervista che appartiene quindi al grado zero, Wilde aggiunge una nota finale, al contempo una dichiarazione satirica e un gioco verbale sul nome del giornalista:

> «Allora lei non trova nulla di suggestivo nel trattamento da parte delle tragedie dell'esistenza quotidiana?»
> «Se un giornalista venisse investito da un quattro ruote sulla Strand, un incidente a cui mi spiace dire di non aver mai assistito, questo non mi suggerisce nulla dal punto di vista drammatico. Forse mi sbaglio; ma l'artista deve avere i suoi limiti.»
> «Bene», dissi, alzandomi per andare, «mi sono divertito immensamente».
> «Non ne dubitavo» disse il signor Wilde. «Ma mi dica come lei lavora alle sue interviste.»
> «Oh, Pitman», dissi con noncuranza.
> «È il suo nome? Non è un nome molto carino» (Wilde 1979, 251).

Traducibile con «minatore», il nome Pitman serve forse ad alludere alla sua classe popolare, ma certo non a dare all'interlocutore un'identità abbastanza consistente da farne un personaggio. Il termine ha un valore metaforico. Serve a denunciare quel giornalismo che 'scava' nella vita degli autori e ne ricava gemme preziose con cui ammaliare il pubblico. Come chiarisce questo esempio, affibbiare un nome all'intervistatore fittizio non è mai una condizione sufficiente per conferirgli uno statuto finzionale. Anzi, il modello più estremo del grado zero si può identificare in un testo che conferisce un nome all'intervistatore, mentre dall'altro lato ne cancella completamente le domande. In *Intenzioni (Intervista immaginaria)* di Eugenio Montale, pubblicata ne *La Rassegna d'Italia* nel gennaio 1946 (Montale 2019), il poeta viene intervistato da un certo Marforio – nome di una delle statue parlanti di Roma su cui venivano affissi i testi delle pasquinate (Scaffai 2005, 107) –, ma al posto dei suoi interrogativi troviamo solo tre puntini di omissione.

Attorno alla questione del nome dell'intervistatore si possono attuare ulteriori strategie di mascheramento, più o meno artificiose, ma nemmeno queste conferiscono una caratterizzazione romanzesca all'interlocutore. Ad esempio, dietro costui può nascondersi un 'prestanome'[4], come avviene in l'*Entretien sur des faits divers* di Jean Paulhan uscito nel 1945 (che Céline citerà anche negli *Entretiens avec le Professeur Y*, cfr. *infra* par. 1.3). Il nome dell'intervistatore, René Martin, è un calco da René-Martin Guelliot (1879-1962), che nella prima edizione degli *Entretiens* (1930) compariva come vero interlocutore di Paulhan (con lui lo scrittore aveva già pubblicato un dialogo ne *Le Spectateur* all'inizio della Grande Guerra). Guelliot si rifiuta di riprendere questi dialoghi e Paulhan decide di proseguirli in autonomia[5]. René Martin risulta così spogliato d'ogni connotato. Ma lo stesso Paulhan riconosce la sua utilità, la necessità di mantenere la presenza di questo ruolo comunicativo. L'intervistatore agisce così come «un personaggio all'interno del discorso di Paulhan» (Lejeune 1980a, 145[6]).

> Ho avuto con René Martin, circa venticinque anni fa, più di una conversazione la cui serietà mi è diventata evidente solo a lungo andare. Cercherò di ricordare i nostri commenti senza snaturarli troppo. Siccome René Martin era un po' più grande di me, e molto più saggio, era lui che dava a queste interviste talvolta l'argomento, più spesso il loro tono e il loro metodo. [...] So bene che un lettore vuole prima di tutto sapere se la persona che gli viene presentata sia bruna o bionda, single o sposata. Purtroppo, avendo perso di vista Martin da qualche tempo, ho dimenticato questi dettagli. Ricordo, tuttavia, che era più alto di me; e più ossuto, se non sbaglio (Paulhan 1945, 9-10).

Oltre a essere un sostegno alla finzione dialogica, l'intervistatore inventato può servire anche ad altri scopi. Nel 1974 Roman Gary introduce la variante del prestanome consenziente per l'intervistatore inventato. *La notte sarà calma* reca un sottotitolo nell'edizione originale: «Racconto [*Récit*] di Romain Gary. L'interlocutore di Romain Gary è François Bondy». Costui è un amico di lunga data dello scrittore. I due si conoscono da quarantacinque anni, fin dai tempi del Liceo di Nizza (Gary 2011, 5). L'autore che firma il libro si serve di Bondy per tracciare un percorso autobiografico attraverso l'esperienza della Seconda guerra mondiale, la carriera diplomatica, il soggiorno in America, il rapporto

[4] In "Barrie at Bay: Which Was Brown" del 1914, l'intervistatore è subito svelato essere lo stesso autore, J.M. Barrie, mentre il suo posto da intervistato è preso, soltanto inizialmente, da un certo Brown, che finge di sostituirsi allo scrittore inglese (Barrie 1993, 222; si veda Fay 2013, 70).

[5] Paulhan dice di volere riprendere nuove conversazioni con Martin: «Non ci sono ancora arrivato. [...] Ma continuo a farci parlare» (Paulhan 1945, 43). Si veda Baillaud 2000 e Cornuz 2016, 68-9.

[6] Così Philippe Lejeune definisce il ruolo del vero giornalista Robert Mallet, che affiancherà Paulhan nelle interviste radiofoniche del 1952. Mallet aiuterà lo scrittore a stabilire dietro al microfono una connivenza con il pubblico e a gestire le pause, le interruzioni, permettendo spesso al suo ospite di riprendere il filo del discorso.

con le donne, le preoccupazioni romanzesche, l'immaginario, l'indifferenza agli onori (Amossy 1998). L'intervistatore svolge allora il ruolo del confidente, che oltre a mantenere aperto il dialogo agisce come alibi cronologico (Cornuz 2016, 145), perché la sua biografia coincide – temporalmente – con quella dello stesso intervistato.

Michel Butor riutilizzerà questo espediente per *Le retour du boomerang* (1988). La carriera di Butor è costellata di interviste; i soli libri-interviste pubblicati in vita sono una quindicina. Nella presentazione della sua autointervista, lo scrittore afferma: «Béatrice Didier interroga l'autore sulle prime pagine di un libro di qualche anno fa». Ma questa supposta intervistatrice, Béatrice Didier, direttrice della collana che pubblica l'opera, prende realmente la parola soltanto per confessare, in un'altra nota, che «Michel Butor è il solo autore di questo dialogo. Ma sottoscrivo volentieri le parole che egli mi affida (BD)» (Butor 1988).

Il *Retour* offre però un altro motivo d'interesse, perché svela come un'autointervista al grado zero non si affranchi né dal mero resoconto biografico, né da una funzione paratestuale: questo libro mira, infatti, a spiegare il senso di un altro testo, quasi a riscattarlo dalla sua scarsa fortuna[7]. Quando l'intervistatrice propone di partire dalle prime pagine di *Boomerang* per scoprire qualche elemento dell'infanzia dello scrittore, l'autore si manifesta dapprima reticente; poi si lascia persuadere al solo scopo di fornirne una compiuta esegesi, consolidata da riferimenti e apparati a fine di ogni capitolo (Yanoshevsky 2018a, 310[8]). Nel contesto dell'epoca, questa autointervista andrà letta come una reazione alla virata autobiografica di una serie di scrittori francesi: i rappresentanti del *Nouveau Roman*, dopo *Les Mots* di Jean-Paul Sartre, si sono impegnati nell'autobiografia, Alain Robbe-Grillet con *Le Miroir qui revient*, Nathalie Sarraute con *Enfance*, e alla fine degli anni Settanta Serge Doubrovsky ha creato l'*autofiction* con *Fils*, *Un amour de soi*, *Le Livre brisé*. Tutti riferimenti citati all'inizio del *Retour*:

> MB Un libro in cui rivelo me stesso; è questo che lei vorrebbe?
> BD Esattamente.
> MB Ma io mi rivelo in tutti i miei libri. Ho l'impressione di rivelarmi fin troppo.
> BD Sì, ma vorremmo che lei si rivelasse in maniera diversa, che parlasse un po' della sua infanzia ad esempio, sul modello di quello che Sartre ha fatto con *Les Mots* e Nathalie Sarraute con *Enfance* (Butor 1988, 5).

7 Cornuz inserisce Butor tra gli autori «operalisti», coloro che usano l'intervista per discutere dell'opera e non della biografia («personalisti») (Cornuz 2016, 266-82). *Boomerang*, terzo volume di *Génie du lieu* (Butor 1978), ebbe infatti una tiratura limitata (1800 esemplari), che ha impiegato parecchi anni per venire esaurita nel 1991.

8 Dello stesso avviso David Martens e Christophe Meurée: «la riduzione del ruolo dell'interlocutrice avviene in modo formale; molte delle sue risposte sono infatti formate con citazioni dal libro di Butor, *Boomerang*, il cui commento costituisce la totalità, o quasi, dei suoi interventi» (Martens, Meurée 2015, 83).

Assumendo il ruolo di guida, grazie a una facile personificazione con la Beatrice dantesca[9], l'intervistatrice si incarica di collegare determinati dati biografici all'opera commentata, intrecciando i significati allegorici dei nomi familiari con le figure degli animali-totem descritti dallo scrittore nei suoi viaggi, in particolare quelli incontrati nel continente australiano e descritti in *Boomerang* (Miguet 1994). Se questa interlocutrice tematizza la funzione di guida che un intervistatore assume per un autore, nondimeno restringe il *Retour* a un genere paratestuale[10].

Ricadono infine nel grado zero anche dialoghi ed *entretien* che palesano una matrice filosofica colta, con cui cercano di nobilitare il testo di fronte al genere dell'intervista mediatica, sradicando il colloquio dall'evento più prosastico e commercializzato del dialogo giornalistico. Sono inclini a questa soluzione i filosofi e gli intellettuali, critici, accademici che, coerentemente con la loro formazione, ammantano le loro autointerviste dell'etichetta di «conversazione erudita»: un ideale discorsivo che anima i saloni tra Settecento e Ottocento (Fumaroli 1992; 2018, 163-77).

Un valido esempio novecentesco è *L'entretien infini* di Maurice Blanchot. Il dialogo che appare in prefazione alla raccolta continua per tutto il volume (Blanchot 1969, ix-xxvi). Il filosofo si dipinge come un autore anziano, che ha raggiunto quel momento della vita in cui tutto è compiuto[11]: «I libri scritti, l'universo silenzioso, gli esseri a riposo» (Blanchot 1969, xii). Si siede intorno a una tavola con l'altro dialogante, ma c'è ancora spazio per un'altra persona – il lettore – qualcuno che possa considerarsi «il loro vero interlocutore, colui per il quale essi parlerebbero, se si rivolgessero a lui» (x). La forma dell'autointervista (o *auto-entretien*) porta però quest'apparente moltiplicazione dei personaggi a rinchiudersi dentro la sola dimensione dell'autore, relegando gli altri a esistere come pure pause del proprio discorso:

> Ascolto a mia volta queste due voci, non essendo vicino né all'una né all'altra, essendo però una di esse ed essendo l'altra solo in quanto non sono me stesso – e così, dall'una all'altra, interrompendomi in un modo che dissimula (simula soltanto) l'interruzione decisiva. Come possiamo pretendere di accogliere, di questa interruzione che diventa relazione infinita nel discorso, la forza enigmatica che ne deriva e che tradiamo con i nostri mezzi insufficienti? (Blanchot 1969, 103).

L'*auto-entretien* rappresenta, cioè, una *mise en abyme* dell'argomento (e della struttura) di tutto il volume, che discute del carattere frammentario e precario

[9] «Adesso lei è la mia guida; non per nulla il suo nome è Beatrice» (Butor 1988, 145).

[10] Molti anni dopo, Butor rifletterà anche sul rapporto tra intervista e autoritratto: «Quando si osserva il potere fecondativo di questa situazione, quindi di questa forma, possiamo imitarla in solitudine, fingere che qualcuno ti faccia delle domande [...], per farci reagire a tale o tal altro soggetto» (Butor 2003, 52).

[11] Come sarà riportato nell'ultima pagina, il volume è composto da testi scritti dal 1953 al 1965, date che spiegano perché l'autore li consideri già «postumi», cioè «quasi anonimi» e, dunque, appartenenti a «tutti» (Blanchot 1969, 637).

della parola scritta rispetto al pensiero. In tal senso, anche se troviamo sparsa «*una* voce polifonica e disincarnata», la sua vera funzione è quella di «delegittimare le fondamenta relazionali (duali) del dialogo» (Comparini 2018b, 183).

Nemmeno l'autointervista di Louis Marin, posta in apertura di un libro che raccoglie quattro dialoghi con Pascale Cassagnau del 1992, evolve oltre il grado zero. Il discorso ruota attorno al genere della conversazione colta sull'arte, in voga tra il Seicento e l'Ottocento (Marin 1997, 33). L'autointervista è esplicitata quando Marin dichiara di comporre un «dialogo con se stesso in attesa di un dialogo con l'altro» (16). Sprovvisti di nome, i partecipanti al suo *méta-entretien* (14) non hanno consistenza rappresentativa[12]. Gli alter ego che seguono non vanno intesi come personaggi, ma semplici tracce, «non sempre coerenti, di ricordi, di incontri, di letture, di immagini» (17). Parimenti, essi non vengono chiamati con nomi propri, ma con denominazioni professionali: *Il professore (storico)*, *L'amatore* e *Il semiologo (un po' linguista)* che evolve in varie declinazioni, a sua volta (*un po' semanticista)*, un po' filosofo, storico, ecc. In sostanza, Martin propone (anacronisticamente) il genere dell'*entretien-conversation* come alternativa al carattere degenerativo dell'intervista mediatica, che ormai si sostituisce al libro o all'articolo nel nome dell'immediatezza e si pone come un «segnale» che precede l'opera, invece di annunciarla: «C'è in un'intervista mediatica, radiofonica o televisiva un'evacuazione dell'autore-scrittore a causa della pigrizia della scrittura che paleserebbe una sorta di *acedia* d'autore» (38).

È importante identificare le ragioni che portano questi scrittori a trattenersi dall'elaborare soluzioni più inventive per le loro autointerviste. Al grado zero, queste si uniformano all'indagine della personalità pubblica che la stampa intraprende già a fine Ottocento: la facoltà di poter illuminare qualcosa prima invisibile è promessa da titoli di riviste come *Le Rayon X*... o la *Revue parisienne indiscrète, artistique et littéraire* pubblicata per qualche mese nel 1896 (Melmoux-Montaubin 2004). Questo movimento verso l'interiorità, connesso alla più generale tendenza a psicologizzarsi, porta non solo l'autointervista, ma anche i dialoghi che troviamo sui giornali a inseguire un'analisi dell'io, per poi esteriorizzarla in una *extrospection* al pari di altre scritture intime, confessionali e autobiografiche che esplodono sul finire del secolo (Jankélévitch 1950, 341[13]).

Questo sforzo d'introspezione investe anche il genere dell'autointervista che, nel suo grado zero, rappresenta la forma perfetta del ripiegamento dell'autore sul proprio io. Se costui avverte che l'intervista mediatica segue questa stessa direzione, interpreta anche la cancellazione di ogni altro interlocutore come la strategia più efficace per esprimere l'introversione, senza dover rinunciare alla struttura dialogica. Lo scrittore svizzero Jacques Chessex ha redatto un'autoa-

[12] «Anche nella forma della conversazione a due, tra piccoli autori appena caratterizzati, tra *personae* di un'effimera esistenza testuale, appaiono qui e là negli itinerari nell'arte, i libri, le immagini, i testi che costituiscono sempre un'intervista» (Marin 1997, 35).

[13] Un esempio di queste è il genere del ritratto 'ermeneutico', con cui la stampa dell'epoca indaga, in particolare durante le elezioni politiche e le campagne elettorali, il potere di rappresentanza emanato dal carisma dei candidati (Wrona 2012, 305-9).

nalisi sotto forma di intervista in un testo pubblicato postumo, ma già pronto per essere licenziato prima della sua morte[14]. Ne *L'Interrogatoire* (2011) possiamo leggere un'autointervista che diventa, più radicalmente, una *contro*-intervista[15]. Chessex si rappresenta preda di un *interrogateur*, una voce senza nome che incorpora un potere divino e inaggirabile, come quello dell'inquisitore ecclesiastico o del giudice di un tribunale speciale[16]. Anche se proviene, ovviamente, dall'interiorità dell'io autoriale («si è sempre interrogati da se stessi», 109), questa voce si annuncia all'inizio emettendo un fascio di luce (11) che colpisce la vittima in pieno volto, mentre lascia il suo aguzzino in ombra, proprio come l'immaginario poliziesco suggerisce. Avvicinando il ruolo dell'intervistatore a quello di questa tetra figura, *L'interrogatoire* rende esplicita l'analogia con il sadismo proprio dei media, subito dal suo autore in una vera e propria diffamazione pubblica[17]. Chessex ha deciso dunque di ripulire la sua persona dagli infangamenti della stampa: «Dico quello che è. Non porto maschere» (2011, 55). L'autointervista dovrà quindi proiettare una «chiara luce» che annulli l'altro faro, che esca dal «fondo dell'essere» (102) e rischiari la propria verità in senso contrario a quello dell'inquisitore.

Abbandonando ora il grado zero, leggeremo attentamente alcuni testi in cui gli intervistatori vengono messi in scena come veri e propri personaggi. I casi su cui ci soffermeremo più in dettaglio scelgono dalla scatola degli attrezzi una strategia romanzesca ben nota: l'agnizione del personaggio (Aristotele, *Poetica*, 1452a 1; Stara 2004, 50). Il dialogo porta cioè allo svelamento di un'identità nascosta per il personaggio dell'intervistatore, che viene riconosciuto dietro la sua maschera iniziale. Questa azione richiede l'inserimento di costui in un tempo narrativo, affinché possa rivelarsi un altro da quello che si è presentato al primo incontro con l'autore. Se le autointerviste dei prossimi paragrafi adottano questo modello narrativo, non lo fanno, però, per rappresentare la psicologia del giornalista, cioè di un individuo romanzesco. Piuttosto, gli effetti ottenuti sono quelli della satira, di una «finzione ludica» (Martens, Meurée 2015b, 86), che stravolge sia l'intervistatore, facendone spesso un personaggio caricaturale, sia le tacite regole dell'intervista. Immune resta l'intervistato, che conserva sempre la sua qualifica di autore letterario. L'autenticità del suo discorso

[14] Chessex morirà il 9 ottobre 2009 durante un intervento pubblico in una biblioteca, dopo che un ospite aveva preso la parola per accusarlo di difendere Roman Polanski all'epoca delle accuse di stupro rivolte al regista.

[15] «Sotto la forma di un'intervista immaginaria, l'autore si offre a un esame di coscienza e ci offre un autoritratto senza compromessi» (Chessex 2011).

[16] La voce «era la mia, ma sfasata in una voce così segreta, così dissimulata all'orecchio altrui, che la captavo nelle faglie di un organismo che era il mio e che arbitrava questo tribunale a mio malgrado» (Chessex 2011, 22).

[17] Il primo marzo 2009, un carro di carnevale mette in scena l'assassinio dell'ebreo Arthur Bloch, già trama del suo romanzo *Un Juif pour l'exemple* (2009), dove si racconta un omicidio nazista nella neutrale Svizzera. Sul carro allegorico, il nome di Chessex viene riprodotto con le S a forma della sigla SS (Chessex 2011, 125): «Mi sono visto morto, avendo subito la stessa sorte del personaggio del mio romanzo» (126).

non può essere né derisa né contestata. Sfogando le proprie facoltà satiriche o comiche sull'altro personaggio, lo scrittore imita il discorso mediatico, ma pone al posto del mediatore giornalistico uno schermo protettivo, un'identità che si arrende al suo servizio. Così, l'autointervista conserva la funzione che abbiamo visto al grado zero: esporre i principi di poetica dello scrittore o agire come un'enunciazione paratestuale e un autocommento della sua opera. In aggiunta, però, delinea anche il contesto dello scambio mediatico: la finzione proietta l'interlocuzione in un tempo narrativo, che consente allo scrittore di rappresentare la sua dimensione pubblica dal proprio punto di vista, di descrivere il suo rapporto coi media in un determinato momento storico, o addirittura riflettere su questa negoziazione, cioè sul processo di socializzazione che lo accompagna per tutta la sua carriera.

1.2 L'intervistatore ostile (ma non troppo): André Gide

Intitolare 'immaginarie' le autointerviste diventerà una consuetudine per gli scrittori che si cimentano con questo genere. Benché la denominazione di Gide conoscerà ampia fortuna dopo la pubblicazione delle *Interviews imaginaires* nel 1941-42, egli sperimenta un barlume di autointervista già nel 1905. Rientrano in questa definizione tre testi usciti nei primi tre mesi dell'anno sul giornale *L'Ermitage*, i quali saranno ripresi in *Nouveaux prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale* (1911) col titolo "Chronique de l'Ermitage". Si potrebbero leggere come un tentativo di aggirare, tramite l'invenzione, quella repulsione verso l'intervista che Gide confessa nettamente nel gennaio dell'anno precedente: «Mi sono promesso di fare del mio meglio per sottrarmi a ogni genere d'intervista» (Gide 1904; cfr. Yanoshevsky 2018a, 245; Schnyder 2001, 156).

Per questi primi esperimenti, egli non sceglie una presentazione fedele al modello dell'intervista, ma opta piuttosto per una forma letteraria vicina, quella della lettera[18]. Nondimeno, la "Lettre à M. Édouard Ducoté" riproduce nella missiva il classico scambio di battute di un'intervista, laddove si annuncia la visita di un *monsieur* qualsiasi, senza nome, che viene a interrogare Gide sulla sua posizione editoriale presso *L'Ermitage*. Ma c'è di più. Lo stesso autore si rivolge così al suo destinatario: « È questo che si chiama: essere "intervistati", non è vero?» (Gide 1999, 126-7). Tra le righe, il contrasto tra i due partecipanti si carica di finalità satiriche. L'intervistatore è – come dichiara apertamente Gide all'inizio, svelando preventivamente il proprio gioco – una persona muta, pigro doppio dell'autore, un giornalista forse ostile, ma depotenziato della facoltà di

[18] Anche nelle interviste immaginarie studiate nel secondo capitolo, laddove lo scrittore s'improvvisa, stavolta, intervistatore di un personaggio fittizio, s'instaura una genealogia possibile tra 'intervista impossibile' a personaggi del passato e 'lettera postuma' a una persona scomparsa.

porre domande scomode: «Ma allora, non domandate» chiede l'intervistato, che riceve in risposta: «Lei parla senza che io interroghi» (Gide 1999, 127).

Assistiamo a una rappresentazione negativa dell'intervista. Nel momento in cui Gide tenta di elaborare una scrittura letteraria di questo genere mediatico, coglie il problema che lo spingerà verso una trasformazione più radicale: «Gli sforzi dell'arte non ci riguardano ora, suppongo; permetta che li riservi alle mie opere» (Gide 1999, 127) dichiara ancora nella lettera. Appunto, l'intervista avrà bisogno, per suscitare l'interesse dello scrittore, di liberarsi dello schema giornalistico e attingere all'invenzione, che è ben altra cosa che la denigrazione dell'interlocutore. Gide ricade nella stessa limitazione anche nelle due visite successive. Nella terza, l'incontro è rinviato, perché l'intervistatore ha preso una brutta influenza. Gide, non potendo intrattenersi col giornalista, decide di riempire il tempo che avrebbe comunque sprecato nel dialogo con una vendetta scritta, che si abbatte sull'altro e sulle sue competenze: in quelle pagine, l'autore che doveva essere intervistato si dilunga ora a commentarne l'ignoranza e la mancanza di curiosità. Anche in questo caso, la reazione dello scrittore trova nella scrittura una forma emotiva, troppo debole per consustanziarsi nella creazione di un personaggio e difatti l'invettiva termina dopo poche pagine. Per giungere a una qualche valenza artistica, anche la figura dell'intervistatore dovrà essere sottoposta a un lavoro più impegnativo da parte di Gide: la caratterizzazione del suo rivale necessiterà di un maggior grado d'immaginazione e precisione stilistica.

Nelle *Interviews imaginaires* notiamo un'evoluzione in questo senso, resa ancora più tangibile da un'intuizione dell'autore, che riconvoca, trentasei anni dopo, l'antico intervistatore che aveva animato, per primo, le "Chroniques". Forse perché tratteggiato allora quasi in trasparenza, l'autore sente di non averne esplorato tutte le potenzialità. Oppure – e questo ci interessa da vicino – Gide sfrutta un'esistenza già registrata nel pantheon delle sue finzioni come ulteriore occasione con cui tentare una critica dell'intervista e, quindi, sottoporre le proprie opinioni alla prova del tempo. Inizialmente, l'interlocutore di adesso sembra essere lo stesso de *L'Ermitage* e l'intervista inventata, dunque, soltanto sospesa e pronta a riprendere, dopo un decennio, il filo interrotto. L'autointervista imita così una situazione mediatica possibile: il rapporto che intercorre in modo continuativo tra un autore e un giornalista che in qualche modo gli è fedele. Questa soluzione consente a Gide di tornare più agilmente sulle proprie posizioni e intraprendere non più soltanto una critica del mestiere dell'intervistatore, ma anche un'autocritica della propria attitudine da intervistato.

Mentre Gide si trova a Lione nel 1941, e poi dal maggio del 1942 in Tunisia, escono su *Le Figaro* le diciotto *Interviews imaginaires*, precisamente dal 11 novembre 1941 al 2 giugno 1942. La situazione sociale e politica è certo mutata rispetto ai primi anni del Novecento e il dialogo non può che recarne traccia. Le interviste immaginarie usciranno in più d'una edizione in volume nel corso del 1943, anche in Tunisia e a New York, per sfuggire alla censura collaborazionista ostile a certe frasi riportate nelle versioni pubblicate sul quo-

tidiano[19]. Le tematiche del dialogo si orientano così (in maniera più o meno obbligata) esclusivamente verso la letteratura. Anche la situazione autoriale di Gide non è quella del 1905: in una lettera del settembre 1941 (anteriore alla scrittura della prima delle *Interview*) l'autore avverte che la sua opera è ormai conclusa, la scrittura un'attività da lasciarsi alle spalle (Gide 1999, 1075). Gli ultimi anni dell'Ottocento, i suoi viaggi, l'inizio del nuovo secolo, gli anni precedenti alla Prima guerra mondiale appaiono ancora più lontani perché l'impulso creativo che lo aveva animato non funziona più, ha subito una paralisi. Al contrario, l'intervista ha conosciuto un destino opposto e, nel mondo del giornalismo degli anni Trenta e Quaranta, occupa ormai una posizione stabile: dopo i successi delle interviste degli anni Venti di Frédéric Lefèvre e i suoi primi dialoghi radiofonici, l'efficacia del genere presso il grande pubblico è un fenomeno assodato. Alla vigilia dei suoi ultimi anni, componendo le *Interviews imaginaire*, anche Gide si dimostra consapevole di come questo genere sia sempre più d'attualità.

Nel primo testo in cui appare l'intervistatore, "Interviews imaginaires I", Gide ricorda il suo esperimento del 1905, facendo riferimento alla pubblicazione delle "Chroniques" in *Nouveaux prétextes*. Qui esplicita con più convinzione gli assunti di allora; gli scrittori non hanno bisogno del trucco dell'intervista per raggiungere il pubblico:

> Non amo gli intervistatori. Vanno bene per chi abbia grandi e feconde idee, benché il suo mestiere, qualunque esso sia, non consista propriamente nell'esprimerle. Noi letterati non abbiamo affatto bisogno, per raggiungere il pubblico, di un intermediario che, il più delle volte, traveste fastidiosamente il nostro pensiero, pur con la migliore volontà del mondo. Tuttavia, questo qui, non so bene perché, aveva trovato favore ai miei occhi. L'avevo accolto due volte (Gide 1999, 316).

La trovata di Gide è di introdurre un personaggio che sembra il medesimo e che però subisce – come *quasi* tutti – l'azione del tempo. Perché se l'intervistatore rileva con sorpresa che Gide – nonostante si schermisca – non è cambiato affatto, lo scrittore lo riconosce appena. L'evoluzione dell'intervistatore si rileva anche nel diverso percorso di vita che lo scrittore gli aveva profetizzato nella terza delle "Chroniques": quel giornalista sarebbe finito tra «quelli che, ben prima dei trent'anni, smettono; ciò che hanno conosciuto prima di quest'età gli basta» (Gide 1999, 136). Predizione errata, perché costui ora ricompare dopo aver fatto carriera e gli parla da una posizione di rilievo ne *Le Figaro*. Invecchiamento, maturazione del carattere, accrescimento delle competenze: l'innesto

[19] *Interviews imaginaires*, Paris, Gallimard, 1943; *Interviews imaginaires*, Lausanne, Éditions du Haut Pays, 1943; *Interviews imaginaires. La Délivrance de Tunis, (Pages de Journal, mai 1943)*, New York, Jacques Schiffrin, 1943; *Attendu que…* Alger, Edmond Charlot, 1943. Per la storia editoriale, si veda la "Notule des *Interviews imaginaires*" di Pierre Masson (Gide 1999, 1075-99). Per la questione della censura e i riferimenti politici alla Francia occupata, cfr. Van Tuyl 1997.

del personaggio nel flusso della temporalità narrativa progredisce con le interviste successive.

Quando in "Interviews imaginaires II", l'intervistatore si presenta al secondo appuntamento, confessa, con il giornale in mano, che il pubblico non è stato contento della prima intervista appena pubblicata:

> I lettori non sono contenti, mi dice. È colpa mia; avrei dovuto interrogarla meglio. Il suo pensiero, come lei ha detto, si trova nei suoi libri. Il ruolo di un intervistatore è quello di forzare l'intimità; portarla a parlare di cose che non direbbe autonomamente. Sapere come lei sta e come si comporta; come si veste; come riesce a procurarsi il cibo e se sopporta allegramente le restrizioni, questo è ciò che il pubblico si aspetta che io gli dica e le faccia dire (Gide 1999, 320).

A differenza di quello del 1905, l'intervistatore si reca al cospetto dell'autore attrezzato della propria curiosità, consapevole di avere degli obblighi verso il pubblico. Gide cede momentaneamente alle pressioni dell'indiscrezione, a quel «forzare l'intimità» raccontando dei suoi vestiti, delle sue preferenze alimentari, dei suoi vizi, prima di rindirizzare il dialogo verso le «cose serie», cioè la letteratura. Non trasgredirà più questo principio. Nella settima, "Chardonne 41. Contes populaires", rigetterà anche le domande che vertono su soggetti attuali, *intempestifs*: «Ho deciso: gli argomenti letterari sono i soli di cui mi occuperò con lei. Non transigerò: dovessi anche deludere i suoi lettori; può avvertirli» (Gide 1999, 345). Verso la fine, nella sedicesima, "Poésie encore et toujours", chioserà: «Ogni vero artista pone delle nuove domande, a cui la sua opera, e soltanto quella, risponde» (387).

Certamente l'intervista immaginaria ha ancora una funzione accessoria rispetto ad altri testi oppure una funzione esplicativa in generale, se prende il posto di una dichiarazione di poetica. Enuclea questioni che chiariscono certi aspetti inesplorati negli altri scritti. Permette a Gide di ragionare sulla storia letteraria o sui problemi tecnici di stile. Ma la sua scelta di scrivere queste autointerviste ha anche un altro doppio scopo: da un lato, riflettere sul genere, portando a prova dei lettori un'intervista costruita in maniera più efficace di quella che potrebbe apparire sui giornali, con un dosato bilanciamento tra incursione nel privato (opportunamente limitato dalla parsimonia di domande) e discussione critica; dall'altro, collocare l'intervista in un tempo narrativo, cioè in una durata che si svincola dalla dimensione dello scambio comunicativo, breve e circostanziato, che obbedisce alle regole della stampa.

Così, a un personaggio che proviene dal passato ed è dotato di un'età, viene concessa una possibilità narrativa assente nei casi finora considerati: investito da un barlume di quella vita che hanno i personaggi dei romanzi, egli non si limita più al proprio mestiere, quello d'intervistare ed esistere solo per porre le domande decise dall'autore, ma inizia a cambiare attraverso il tempo. Esce dall'interlocuzione fittizia per salire a un altro piano finzionale, che non è quello intratestuale; non rimanda solo a un altro testo grazie al riferimento agli scritti del 1905, ma agisce internamente alle *Interviews imaginaires*. Pur componendosi di brani distinti, consegnati progressivamente a un quotidiano, una volta riunite

in un volume queste autointerviste si dispongono, a un altro livello, in una serie d'incontri, che si succedono l'uno dopo l'altro e stabiliscono tra loro rapporti di durata. Ovviamente, i passaggi interni, i momenti che finiscono per comporre un'unica, grande scena non spiccano sui temi discussi nelle varie occasioni, ma ci offrono una lezione per comprendere la funzione più importante che un'autointervista romanzesca può svolgere sul piano rappresentativo.

Nel tempo che scorre, l'intervistatore non trova solo un'età che aumenta inesorabilmente, perché nella decima autointervista, "L'interviewer interviewé", egli verrà intervistato. Grazie a questo ribaltamento dello sguardo indiscreto, Gide assumerà i diritti dell'indagine e otterrà dall'altro un'inaspettata rivelazione: «Lasciatemi innanzitutto dire che non sono chi lei crede. Sono suo fratello. È curioso che lei non presti importanza all'età delle persone» (Gide 1999, 357). Se Gide sostiene che il giornalista del 1905 aveva vent'anni, e quello di oggi ne ha trentotto, non può trattarsi dello stesso individuo, se il presente colloca il dialogo all'inizio degli anni Quaranta. L'assenza di un nome e il pronome *LUI* con cui l'intervistatore è indicato nel dialogo[20] ha certamente favorito questa confusione iniziale. Ma perché Gide ha deciso proprio in questo momento, arrivato ormai al decimo scambio, di cambiare fisionomia al suo intervistatore, evocando il pretesto dell'età?

Con questo (nuovo) intervistatore, il rapporto devia verso una condizione di parità. Perché ha altre ambizioni e si dichiara lui stesso scrittore, sia poeta che romanziere: «Ciò che mi avete detto m'interessa molto; vorrei saperne di più…» gli risponde Gide, alla fine di questa intervista (360). Nell'intervista successiva – in una delle sue versioni licenziate – il più celebre autore sarà anche più paternalistico. Il suo atteggiamento oscillerà tra la solita ostilità cautelare e il rispetto che si deve a un quasi-collega:

> LUI: […] so che lei si è nutrito del Vangelo. Ci ritorna a suo malgrado.
> IO: E alla fine lei mi fa irritare. È vero: la trovo così, alla ricerca di qualche frase che mi comprometta… Si occupi di ciò che la riguarda e faccia semplicemente il suo mestiere d'intervistatore. Se cercherà di farmi dire qualcosa oltre le mie intenzioni, le sbatterò la porta in faccia. Si ritenga avvisato… Suvvia! si risieda. Ma torniamo alla letteratura. Posso chiederle io stavolta se, nel lungo tempo trascorso dal nostro ultimo incontro, lei è andato avanti con il libro? (Gide 1999, 367).

Per di più, questo non è nemmeno l'ultimo degli intervistatori che si recano da Gide. L'autore introduce una terza figura, che s'aggiunge alle altre con un'identità diversa. Nell'ultima delle interviste immaginarie, il letterato abbandona il campo, sostituito da un ulteriore intervistatore stupito che in tutti i precedenti incontri non siano stati trattati certi argomenti e certi autori[21]. Queste conti-

[20] Solo a partire da "Peuple et poésie" (sesta intervista immaginaria) Gide adotta una distribuzione teatrale della parola con le indicazioni «Lui / Io» (Gide 1999, 339).

[21] «Questo giovane poeta che ha preso il mio posto durante le ultime interviste?… IO: Ho fatto del mio meglio per scoraggiarlo. […] Ma lei non ha qualche osservazione da fare in merito ai resoconti che avete letto delle mie interviste con quel giovane poeta? […] LUI: […] in effetti mi sorprende che non abbiate parlato di più di Francis Jammes» (Gide 1999, 386).

nue sostituzioni possono avere ragioni intrinseche a una scrittura di finzione. Cambiare il proprio intervistatore permette a Gide di rappresentare diversi tipi di un ruolo sociale che, all'altezza degli anni Quaranta, anche lui percepisce come variegato e molteplice: l'intervistatore può essere ostile o amichevole, critico competente o giornalista d'occasione, una figura professionale nel rispetto del compito affidatogli dalla stampa oppure uno scrittore alle prime armi, che usa l'intervista con un grande autore come trampolino di lancio per una carriera nelle lettere. Ma forse c'è anche un'altra motivazione, legata più propriamente alla forma di mediazione tra giornalismo e letteratura che l'autointervista si propone di raffigurare.

Nella concreta esperienza mediatica di uno scrittore, l'intervistatore non compare, almeno subito, perfetto davanti all'intervistato. Il rapporto deve sintonizzarsi, prima e durante il dialogo, per poter avere una qualche validità per lo meno dall'ottica dell'autore. Ognuno dei due interlocutori deve abituarsi alla presenza dell'altro, ai suoi modi, si trova in parte a educare e a essere educato. Solitamente le autointerviste al grado zero tratteggiano un intervistatore funzionale al punto di vista dell'autore, vuoi nel senso di una totale opposizione, vuoi nel compito di esprimere una accondiscendenza strategica. Gide racconta invece la situazione dell'incontro mediatico nei termini di un evento complesso, che non si riduce soltanto alla sequela di domande e risposte fissate poi nell'intervista. Tralasciare questa contestualizzazione significherebbe proporre ai lettori una falsificazione dell'intermediazione che agisce nell'intervista vera e propria. Al contrario, l'intervista immaginaria di Gide delinea con più esattezza il rapporto di un autore con la stampa di quanto possa fare sia l'intervista mediatica, sia l'autointervista al grado zero, sua imperfetta evoluzione letteraria.

In questa finzione lo scrittore Gide trova, all'interno di una parabola che va dalle "Chroniques" del 1905 alle *Interviews imaginaires* degli anni Quaranta, il proprio intervistatore ideale, o per lo meno adeguato, solo molto avanti nella vita. A tal proposito, è interessante osservare che la traiettoria immaginata nelle autointerviste e quella che tracciano le interviste effettivamente date alla stampa convergono sorprendentemente. Nell'autunno del 1949, Gide sarà il primo scrittore intervistato da Jean Amrouche[22]. Come commenta quest'ultimo, «speravo di portare la radio francese su una strada appena aperta: registrare un grande documento sonoro che rimanesse come indiscutibile testimonianza storica. Speravo anche che il vasto pubblico radiofonico aprisse per l'opera di Gide nuove aree d'influenza» (cit. Héron 2003, 118). Alla fine del loro dialogo, Gide riconoscerà davanti al suo interlocutore: «Lei mi spiega a me stesso meglio di quanto sappia fare io. Lei mi fa stabilire dei nessi, delle parentele che io non sospettavo nemmeno» (Gide 1949, 2h10'14''). Lo scrittore ormai al tramonto trova quell'intervistatore ideale che proprio le interviste immaginarie sembravano preparare.

[22] Si veda Héron 2003 per uno studio delle celebri interviste di Amrouche e Héron 2010a per la ricostruzione degli albori dell'intervista radiofonica in Francia.

1.3 L'intervistatore ripetente: Louis-Ferdinand Céline

Sotto la penna di Louis-Ferdinand Céline, l'espressione stilistica invade l'intera autointervista come raramente avviene negli altri testi della nostra campionatura. Gli *Entretiens avec le Professeur Y* (1955) traducono la sua scrittura romanzesca in questa forma mediatica, benché nascano anch'essi da un contesto storico-sociale preciso, quello del secondo Dopoguerra, quando la vita pubblica e la carriera di Céline incontrano un forte ostracismo. In questo momento, lo scrittore si trova a gestire il problema della sua riabilitazione dopo l'esilio, la prigione e la condanna per antisemitismo. Dopo essersi presentato al pubblico durante la promozione di *Voyage au bout de la nuit*[23] come «medico dei poveri», lontano dai tradizionali circoli degli scrittori e dalla mondanità letteraria, e aver poi ribaltato, contraddittoriamente, la propria figura in quella dell'autentico scrittore francese che si oppone all'ebreizzazione della lingua nei pamphlet antisemiti, una volta rientrato in Francia nel 1951 Céline deve tentare una difficile operazione di restauro della propria immagine: egli ormai è il «traditore, genocida [...] l'uomo di cui non si deve neanche parlare!» (Céline 2020, 40).

Il genere dell'autointervista cui appartengono gli *Entretiens* fa parte dell'armamentario mobilitato per uscire dall'angolo e rimediare, innanzitutto, al fiasco di *Féerie pour une autre fois* uscito nel 1952 (Céline 1993b, 1200-2[24]). Ma più in generale, lo scrittore deve trovare un nuovo modo con cui apparire in pubblico. Céline sceglie di recitare la parte della «vittima virtuosa dello scrittore esiliato» (Meizoz 2016, 29). Essa consiste nel presentarsi al contempo come soggetto oppresso dal sistema mediatico e come uno scrittore-artigiano, lavoratore indefesso dello stile[25]. Adattata alla figura di Socrate e Diogene, quella della vittima virtuosa è una postura presa in prestito da scrittori in esilio come François-René de Chateaubriand, André Chénier o Galileo Galilei[26] (Meizoz 2007a, 107).

[23] Per un'interpretazione aggiornata del romanzo, si veda Pellini 2020.

[24] Nell'incipit degli *Entretiens*, il mercato è dipinto come un agente perseguitatore e il vittimismo di Céline trova buon gioco nell'autorappresentazione di uno scrittore in «galera» (Céline 2020, 18). Nelle interviste rilasciate in questo periodo, Céline precisa sempre che si lascia interrogare soltanto perché il suo editore, Gallimard, gli rifiuta un anticipo sugli incassi dei suoi libri, a meno che non partecipi alla fase della promozione (Yanoshevsky 2018a, 165).

[25] Sulla rivista *Allegoria*, è comparso un articolo riassuntivo delle teorie di Meizoz che spiega così, dal volume *Postures littéraires*, tale evoluzione in Céline: «Nel 1955, nei *Colloqui con il professor Y*, Céline presenta una terza variante della sua postura iniziale: è ancora un "pover'uomo" che riesce a malapena a vivere del suo lavoro, ma si descrive come un capro espiatorio, un "paria fino al midollo" rigettato da tutti» (Meizoz 2007b, 136). Ricordiamo che «se l'autore manifesta un ruolo sociale e occupa una posizione [...] le posture mostrano il margine di auto-creazione a sua disposizione, con i suoi rimedi inventivi, le sue ibridazioni, i suoi prestiti, senza dimenticare i risvolti diversivi e parodici» (Meizoz 2007a, 187).

[26] Proprio nell'ultima pagina degli *Entretiens* troviamo un'identificazione diretta con Galileo, quando Céline commenta che la lunghezza di questo testo è sufficiente, anche se «bisogna stare attenti a non farlo troppo corto... e Galileo!... quattro parole!... quante gliene hanno dette!... come si è dovuto scusare!... per quattro parole!... e inginocchiarsi!» (Céline 2020, 132).

Identificandosi in quei modelli, Céline elabora un'automistificazione davanti ai lettori: tacere i motivi della condanna politica e ideologica che lo ha investito, per potersi ritrarre come martire vessato dai media per il suo valore di scrittore, per il suo stile, perché esso è il solo in grado di fare concorrenza al discorso della stampa, di rappresentare un'alternativa alle forme massificate dell'opinione, d'interpretare il mondo moderno in maniera più esatta e veritiera[27].

In questo testo, la postura vittimista si declina in una violazione palese di una necessità mediatica cui sono sottoposti gli autori del secondo Novecento: lo *charme*, la telegenia. Fin dall'inizio, Gaston Gallimard viene additato come il vero colpevole dell'oblio pubblico di Céline, innanzitutto perché non promuove adeguatamente i suoi libri[28]. Se l'irritazione contro l'editore è ancora funzionale alla nuova postura, Céline finisce anche per inserire negli *Entretiens* la rappresentazione del sistema mediatico che circonda ogni scrittore moderno. L'intervista fittizia mette in scena uno scrittore che per mille ragioni (non solo estetiche) non è «né guardabile, né ascoltabile» (Céline 2020, 21). Riportando un fantomatico colloquio con l'editore, l'autore dimostra di essere cosciente che la propria riabilitazione non può che passare per il «gioco» del confronto con il pubblico e, quindi, con i suoi intermediari:

> «Lei non sta al gioco!»… concludeva lui… non che mi rimproverasse niente… ma però!… è un mecenate, siamo d'accordo, il Gaston… ma è un commerciante, il Gaston, pure… non volevo dargli un dispiacere… allora mi sono messo a cercarmi svelto, senza buttar via un minuto, qualche attitudine a «stare al gioco» […] L'ho capito illico immantinente, che, innanzi tutto! «stare al gioco» era andar in onda alla Radio… […] andar là a strologare! […] via che vai dal microfono, e subito ti fai riprendere! di muso e di profilo! ti fai filmare la prima infanzia, la pubertà, la maturità, i tuoi minimi accidenti… concluso il film, telefono!… che arrivino di corsa i giornalisti!… (Céline 2020, 20).

La routine mediatica scorre con una forza egemone che sembra inaggirabile. Vengono evocate interviste alla radio, riprese video, strumenti di ogni tipo che invadono la vita dell'autore: un complesso congegno tecnologico-discorsivo che lo rende una merce più appetibile e consumabile da diversi punti di vista. Orientare le masse non è più una capacità alla portata dell'intellettuale tradizionale e in tutto questo discorso di Céline emerge la paura, tipica degli autori di destra (Cangiano 2022), verso il potere che incarnano i nuovi mezzi di persuasione, tra cui la radio su tutti. Quello che appare il medium più efficace in questo momento sembra aver indottrinato completamente il pubblico della letteratura, atrofizzandone le capacità di ricezione, soprattutto rispetto lo stile di

[27] «La si può definire "postura d'epurato": Céline vi si descrive sempre come artigiano povero, cesellatore accanito del linguaggio, "stilista" puro. Ma ormai non c'è più traccia di asserzioni politiche come nei pamphlets. Il primato dello "stile" si impone ora contro le idee […]. Il bersaglio sono Sartre e l'esistenzialismo, ma anche i comunisti» (Meizoz 2007b, 137).

[28] «Ci ha le sue idee!… idee tattiche!… Ne farà parlare quando sarò morto!» (Céline 2020, 86).

Céline: «È morfinata dalla Radio, questa clientela! satura di Radio!… stranita, oltre che ritardata!» (33).

Affrontando di petto il problema della propria vita pubblica, Céline cerca di ricucire lo strappo tra sé e l'universo dei lettori operando su due fronti: da un lato piegandosi al compromesso imposto dall'intervista, dall'altro servendosene come veicolo ideale per una rivendicazione di poetica. In sostanza, diventando una forma della sua nuova postura, l'autointervista si sviluppa sia come mezzo della rappresentazione di sé, sia come espressione della forza mediatica della propria scrittura, che l'autore oppone – materialmente – al discorso dei media audiovisivi mentre, con costanza ossessiva, li delegittima. Come già in passato, Céline candida la sua scrittura alla carica di alto rappresentante della modernità e l'intervistatore si preoccupa di perorare il messaggio. L'intervistatore consente insomma all'autore di far pronunciare a un emissario della stampa l'apologia del proprio stile. Così, l'autointervista edifica un vero e proprio «manifesto estetico» (Cornuz 2016, 72): inutili per restituire l'emozione del parlato lo strumento di registrazione, i «dittafoni», o qualsivoglia «segherie meccaniche» come la macchina da scrivere, il cinema, il «Televizio»: «Tutta questa meccanica ammazza la vita!!» (Céline 2020, 82). L'antidoto all'alienazione meccanica della vita è già inoculato in ogni frase di Céline, che infatti intima al suo interlocutore: «Non si distragga!… badi una cosa: i binari emotivi!… imponderabili!… lo stile emotivo!… i tre puntini!… tre puntini!… la trovata del secolo!… la mia!…» (106).

Sulla piazza di Arts-et-Métiers, l'autore incontra il professore Y[29], personaggio d'intervistatore grottesco e quanto mai caricaturale, oltretutto scrittore in potenza o già mancato (ha anche lui un manoscritto in lettura alla *Nouvelle Revue Française*). Una volta seduti, Y è spaventato da Céline e resta muto. Il motivo è presto detto. Y prega l'altro: «Soprattutto niente politica… niente politica!…» (Céline 2020, 26). Il pericolo di scatenare un'ennesima polemica rispecchia il posizionamento di Céline nel dibattito coevo. Il professore propone allora di concentrarsi sulle idee, di trasformare l'intervista in un dibattito filosofico. Ma anche in questo caso lo scrittore è inequivocabile (27)[30]:

> Io non ho idee! neanche mezza! per me non c'è niente di più volgare, di più ordinario, di più disgustoso delle idee! nelle biblioteche se ne trova a iosa! e nei caffè!… tutti gli impotenti traboccano di idee!… e i filosofi!… le idee sono la loro industria!…si ruffianano i giovani con quelle! se li smagnacciano!

Così Céline indirizza subito l'intervista verso il suo obiettivo: proporsi come l'inventore dello stile del secolo, cioè «l'emozione del linguaggio parlato attra-

[29] Le interpretazioni di questo nome soltanto appuntato, Y, si sono indirizzate verso la conferma di un antisemitismo del tardo Céline meno manifesto e più subdolo: Y. potrebbe essere la forma abbreviata di *youpin*, cioè ebreo (Cornuz 2016, 72).

[30] Cornuz ha verificato come anche nelle interviste realmente rilasciate Céline insista sullo stile e non sulle idee (Cornuz 2016, 76). A titolo di esempio, l'intervista con Madeleine Léger del 23 luglio 1954: «Non ho la pretesa di recare un messaggio. No, no e no. […] Sono un tecnico, uno stilista, un punto è tutto…» (Céline 1993a, 121).

verso lo scritto!» (29-30). Contro i romanzi ridotti a copioni cinematografici, contro i nuovi filosofi che corrompono la gioventù, il suo attacco consiste nel portare un esempio concreto sia della qualità del suo stile, sia del potere di liberazione che questo può avere per le masse.

In tal senso, la postura della vittima serve anche per screditare gli altri scrittori, insistendo sulla propria differenziazione. Céline lascia intendere che i motivi che lo rendono un autore indesiderato ed esecrabile non sono quelli che tutti pensano: la difformità dagli altri romanzieri, tutti commerciali, che scrivono «Gidiani comme-il-faut» (38), è la sua colpa; la censura che si è abbattuta su di lui deriva da scopi poco nobili, interessati, volti a liberarsi di un pericoloso avversario; l'esclusione subita non è l'atto di una battaglia ideologica, combattuta sul fronte della storia presente, ma il lascito di una subdola rivalità letteraria[31].

> Questi scrittori sottili agili, di cui sono invidioso da non dire… è tremendo!… si fanno girare uno… due film al mese!… e per le interviste, poi, Colonnello! che interviste!… da cavarsi il cappello!… a colori!… in bianco e nero!… denudati!… depilati!… microfono qua!… microfono là!… a casa!… fuori casa! […] al Giro di Francia! […] che petizioni perché le loro parole vengano raccolte!… allora sì, vero Colonnello? che si può parlare d'intervista!… lei!… ma lei mica esiste, Colonnello! sabota l'intervista, lei! […] in ginocchio Colonnello! […] supplicare mi deve!… adorare le mie parole!… e lei non adora un accidente! […] gli altri, gli scrittori che piacciono, vengono supplicati, riveriti! […] i loro intervistatori sono da urlo!
> – E loro che cosa gli dicono?
> – Gli dicono che sono stupendi!
> – Allora come lei? tale quale!
> – Ehi! ma io ho inventato un trucchetto!… e loro? un bel niente! (Céline 2020, 50-2).

L'intervistatore è il personaggio idoneo a farsi veicolo del verbo di Céline perché i suoi connotati comici lo rendono il perfetto rappresentante di quel pubblico mediocre – voce della stampa, voce comune – da educare. È il mediatore più consono perché assimila totalmente il discorso di chi intervista: «Mi ripeteva tutte le mie parole» (88). Verso la fine degli *Entretiens*, Y è coinvolto in un paradossale esercizio: rispondere senza errori a una specie di quiz riepilogativo, con cui si fissano nel testo le parole-chiave più importanti del dialogo precedente (118-9). Anche se non capisce subito le teorie di Céline, Y può raggiungere una sufficiente comprensione perché personaggio finzionale provvisto di requisiti minimi: ad esempio, in quanto musicista, può seguire il suo interlocutore mentre paragona i puntini di sospensione della sua scrittura con i 'sospiri' di quest'arte e, alla fine, concorda con lui sul fatto che non si possa immaginare

[31] Anche l'episodio in cui Céline deride il manoscritto di Y, in lettura presso Gallimard, serve per ribadire lo stesso concetto; sarà pubblicato se ispirato alla letteratura impegnata (di Sartre) o alla maniera di Gide: «un mismino di "impegnato"? ma mica troppo! […] un pochetto gidiano?» (Céline 2020, 84).

la melodia senza le pause (104-5). La sua ignoranza appare sempre emendabile, anche quando è oggetto della strategia dell'insulto:

> lei non ha capito un accidente!... deve imparare tutto a memoria!... non faccia il furbo!... lei è ottuso!... non ha capito affatto l'essenziale di quanto le ho detto... [...] ripeta un po'!... su, con me!... l'emozione la si ritrova soltanto, e con grandissimi sforzi, nel «parlato»... l'emozione si può catturare solo nel parlato... e rendere attraverso lo scritto a prezzo di sforzi, di mille pazienze che un coglione come lei non sospetta neanche!... (Céline 2020, 38).

In realtà, la figura dell'intervistatore come allievo ripetente si precisa soltanto perché il personaggio s'inserisce in un paradigma romanzesco particolare. Apparentemente, Céline impiega un'agnizione analoga a quella che coinvolge l'intervistatore di Gide. Quasi a un terzo degli *Entretiens*, Y chiede al suo interlocutore perché venga da lui chiamato Professore (Paulhan gli aveva precisato questo titolo[32]) e gli confida di vivere clandestinamente, rivelazione che spiega perché all'inizio si guardasse sospettosamente intorno[33]: il suo vero nome è Réséda, la sua qualifica è «colonnello». A questo punto Céline ce ne propone una minima descrizione:

> Non vi ho ancora dato un ritratto di questo ottuso d'un Réséda... che proprio non ci arriva!... l'aria che aveva... la statura... la faccia!... no, no, no!... voi direte: è così! è colà!... ma non l'ho mica inventato, però!... avete un bel dire! è esistito davvero!... aveva baffi *tinti*... e anche le sopracciglia... più o meno alto come me, era... (Céline 2020, 79; corsivo mio).

L'indicazione della statura restituisce uno strano ritratto; l'intervistatore è un doppio di Céline: della stessa corporatura, benché truccato in viso. Anzi, l'intervistatore è proprio travestito. Il riconoscimento del vero volto dell'intervistatore permette allo scrittore di stabilirne, più che una fisionomia, il principio di funzionamento. Presentandolo prima come intervistatore, e dopo come replica dello scrittore, Céline unifica in una figura una contraddizione vissuta, quella di chi non vuole ma è costretto al contatto con il pubblico. Questa scissione ricalca una delle tipiche situazioni del tema del doppio, la quale consiste – come spiega Massimo Fusillo – nello scindere la coscienza dell'io in due personaggi, cui spesso sono aggiunti stati mentali alterati, forme di follia, comportamenti degenerati che acquisiscono ampia fortuna a partire dal Romanticismo (2012, 36-7) e che troviamo anche nell'intervistatore degli *Entretiens*.

[32] L'autore fa risalire l'ideazione degli *Entretiens* a un suggerimento proprio di Paulhan, il cui *Entretien sur des faits divers* Céline ha forse letto. Sul piano editoriale, poi, in previsione dell'uscita di *Normance* – seconda parte di *Féerie pour une autre fois* – Céline si attiva in una strategia di autopromozione proprio con Paulhan, che poi si tirerà indietro (Céline 1993b, 1354-6).

[33] «Sì, mi cammuffo!... devo farlo! sst!... non se n'è accorto che ci guardano?... che tutti intorno ci spiano?» (Céline 2020, 48).

Nel finale, costui si degrada rapidamente. A causa dei suoi problemi di prostata, interrompe il dialogo per urinare, ma a un certo punto, non volendo abbandonare le spiegazioni stilistiche dell'autore, finisce per farsela addosso. L'ultima umiliazione è proprio la pazzia; Réséda attira l'attenzione degli astanti, cerca aiuto, accusa Céline di averlo sequestrato: «Non state ad ascoltarlo! signore e signori! mi ostacola! è un assassino!» (110). Soltanto davanti alla promessa di un incontro con Gaston Gallimard, lo scrittore riesce a calmarlo. E grazie a questa capacità taumaturgica, l'intervistatore diviene perfettamente addomesticato, una docile marionetta nelle sue mani. Una volta scesi nella metro per recarsi alla sede della N.R.F., l'intervistatore ha ormai assunto talmente bene le funzioni di imitatore che legge la realtà stessa come descritta da una pagina di Céline: «Ha sabotato tutto il metrò!... ha messo pause dappertutto!... mostro anarchico!... venduto!... traditore!...» (111). Da vittima politica, Céline, il traditore della società, diventa tale per tutt'altro motivo: in virtù della sua potenza creativa.

Il racconto termina quando, dopo essere stati fermati dalla polizia e impediti da altri ritardi, i due arrivano alla sede di Gallimard oltre l'orario di chiusura e l'intervistatore, adempiuta la sua funzione, verrà lasciato dormire con una coperta all'entrata del palazzo. A Céline non resta che rimediare all'incapacità dell'altro: «Sì! mi ci metto a lavorarci io sull'intervista! a casa mia! puttanata d'un'intervista!... io!... » (130). Dovrà scriversi da solo il testo e firmare per tutti e due, davanti a Paulhan e Gallimard (131): il risultato di tale intervista «emotiva» è il testo che abbiamo appena letto[34].

Rifiutare il sociale ma non rinunciare alla socializzazione del linguaggio è un modo per impersonare nell'autointervista l'impasse segnalata da Roland Barthes: «Lo scrittore moderno [...] ha bisogno di essere fuori della morale e al tempo stesso dentro il linguaggio [...] di ritrovare l'amoralità della sua esistenza attraverso la generalità morale del linguaggio: la letteratura è appunto questo *rischioso* passaggio» (Barthes 2003, 116). Gli *Entretiens avec le Professeur Y* compiono tale passaggio grazie alla rappresentazione di questa mediazione nel personaggio dell'intervistatore. Colui che dovrebbe portare il verbo di Céline al pubblico, per la natura dei media moderni non può affatto esserne capace. Dunque è ridotto a essere veicolo (involontario, nella finzione) del suo stile; in quanto doppio dell'autore ne legittima il potere creativo che si esprime nel suo linguaggio. Al contempo, sempre sul piano della finzione, l'intervistatore libera Céline da ogni precedente disvalore morale, perché incarna quella funzione giornalistica che riconosce, sul piano pubblico, un posizionamento letterario allo scrittore.

In coda, citiamo un'autointervista simile a quella di Céline ne *Le Jardin de Plantes* (1997) di Claude Simon, che se tenta dal canto suo una forma letteraria dell'intervista, non riesce a formalizzare il principio dell'intermediazione tra autore e giornalista come negli *Entretiens*. In questo libro di Simon, l'intervista-

[34] «Adottando il genere per eccellenza della mediatizzazione letteraria, quello dell'intervista, per decostruirlo e minarne le fondamenta attraverso la finzione, Céline realizza la fusione tra lavoro paratestuale e lavoro testuale» (Lacroix 2009, 122).

tore è un giornalista di mestiere: «Dietro le lenti rettangolari dei suoi occhiali [...] osservava con un occhio attento, professionale, neutro, come un medico» (Simon 1997, 76). Davanti a un registratore[35] siede l'autore: «Che riflette, che cerca di ricordare esattamente qualcosa accaduto (vissuto) più di quarant'anni fa, che nella sua memoria non è altro che un magma di immagini e sensazioni, quasi incredibile per lui come per il suo interlocutore» (Simon 1997, 288).

Attraverso quattro capitoli, il dialogo tenta di ricomporre frammenti testuali che rievocano ricordi sparsi nell'arco cronologico della vita di Simon[36]. Tuttavia, l'intervista fallisce nel suo scopo non soltanto per la distanza di questi avvenimenti dal presente della conversazione, ma per la differenza stessa che si frappone tra gli interlocutori: «Sapevo che stavo perdendo tempo, che gli parlavo come in una lingua sconosciuta» (83); «mi chiedevo che cosa potesse comprendere di ciò che gli raccontavo lui con quegli occhiali da dottore l'orologio svizzero la cravatta elegante e la camicia che era appena uscita dalla lavanderia» (96); «Ha detto: Sì capisco… Ho detto: No Lei non capisce Lei semplicemente non può È assolutamente impossibile» (97). Di fronte a quest'impossibilità dichiarata, *Le Jardin de Plantes* opta per una forte limitazione della forma del dialogo: la punteggiatura e la distinzione tra discorso diretto e indiretto vengono aboliti e le parole si riferiscono a un personaggio o all'altro soltanto tramite l'indicazione: «Lui dice»[37].

Lo stile è lontano dal tradizionale discorso mediatico quanto da quello narrativo; propone l'espressione di un'originalità formale, la pretesa autonomia di un'individualità artistica in un senso equivalente a quello di Céline. Eppure la strada battuta da Simon lo conduce a non accettare alcun compromesso con l'emissario della stampa, perché interessato piuttosto a riversare l'autointervista interamente dentro una forma romanzesca particolare, che tende ad assumere la struttura di uno spazio visivo[38]. Indicativo che, dal terzo capitolo, quando

[35] «Mi permette di registrare? Senza aspettare la mia risposta aveva già tirato fuori dalla valigetta un piccolo registratore che esaminò prima di metterlo tra di noi all'angolo del tavolo. Ho detto Non mi piace molto questo strumento. Non ho il dono della parola. Probabilmente è per questo che scrivo, io… Ha detto Sistemeremo tutto quanto, è solo un promemoria» (Simon 1997, 79). Nell'autointervista di Simon tutte le imperfezioni del discorso orale vengono conservate a differenza di quanto avviene in una trascrizione di un'intervista orale (Alexandre 1999).

[36] La quarta di copertina recita: «se, come in un'autobiografia, ogni elemento è indissolubilmente legato al vissuto, l'insieme, concepito, inventato e costruito come un'opera in sé, costituisce invece ciò che potremmo chiamare il "ritratto di una memoria"» (Simon 1997).

[37] Queste marche, denunciate dal Nouveau Roman come simboli dell'artificialità romanzesca, sono qui impiegate in «un senso ironico che priva il lettore del dialogo non narrativo a cui è abituato nell'intervista contemporanea» (Martens, Meurée 2015b, 88).

[38] Se la particolare impaginazione del testo, soprattutto nella parte iniziale, ne è la prova, le pagine finali ne saranno la definitiva conferma, perché contengono un abbozzo di scenario cinematografico che dovrebbe preparare l'adattamento del romanzo (Simon 1997, 365-78): l'iscrizione di questo secondo spazio visivo nella scrittura enfatizza l'uscita dal precedente dialogo fittizio.

l'intervista è ormai finita e il giornalista si è congedato, l'autore perduri nel ricordo, pensando cosa avrebbe potuto dire di più preciso durante la registrazione (305-8). In questo prolungamento dell'autointervista in una vera e propria struttura narrativa, in cui il tempo dell'azione, la sequenza del dialogo e i contenuti memoriali si intrecciano con un maggiore grado di complessità, si coglie già il punto estremo in cui l'autointervista diventa, con il romanzo, intervista finzionale (cfr. cap. 3, par. 1).

1.4 L'intervistatore gemello: Truman Capote

All'interno degli autori del *non-fiction novel*, su cui ci soffermeremo nel terzo capitolo, troviamo il caso di Norman Mailer, che pubblica un'autointervista nella *Paris Review* nel 1961: un «esperimento», in cui «il soggetto è un Norman Mailer stanco, cinicamente e filosoficamente trasformato in un *hipster* di mezz'età; l'intervistatore è un giovane a cui l'autore non è stato mai molto vicino» (Mailer 1988, 52). L'età dell'interlocutore funziona come un parametro per stabilire una gerarchia nel dialogo: più anziano dell'altro, lo scrittore parla dall'alto della sua autorità ed esperienza e l'assenza di contraddittorio – frequente nel grado zero dell'autointervista – si trova giustificata da questa distanza anagrafica[39].

Al contrario di Mailer, un altro autore del *non-fiction novel*, Truman Capote, compone un'autointervista pressoché unica: restando all'interno del tema del doppio, Capote approfondisce il senso della scissione e della moltiplicazione dell'io introducendo la figura dell'intervistatore 'gemello'. Nel 1972 scriverà anche un autoritratto in forma di domande e risposte. Una vera e propria autointervista (Capote 2013, 383-96), inclusa nella raccolta *I cani abbaiano*[40], che però non rappresenta alcun potenziale finzionale. Piuttosto, nella raccolta in cui è contenuta, troviamo il famoso reportage su Marlon Brando, *Il duca nel suo dominio* (1957), elaborato a partire da un'intervista all'attore e già conforme a un determinato progetto deliberato da Capote: trasformare «il livello più basso dell'arte giornalistica [...] da barba di granturco in seta [...]. L'"intervista" con il divo del cinema, materiale da riviste specializzate: di sicuro nulla poteva essere meno facilmente nobilitato!»[41]. C'è un testo che, lavorando la forma

[39] Rivolta specificamente all'auto-promozione, quest'autointervista si inserisce nelle strategie di celebrazione di sé che Mailer ha già condotto in *Pubblicità per me stesso* [*Advertisements for Myself*] del 1959 (Mailer 2009).

[40] Il titolo è suggerito da Gide: nella prefazione Capote ricorda un incontro intorno al 1950 con André Gide il quale, alle rimostranze di Capote riguardo un articolo negativo nei suoi confronti, risponde con un proverbio arabo: «I cani abbaiano, ma la carovana procede» (Capote 2013, 11).

[41] «Il segreto dell'arte di intervistare – ed è davvero un'arte – è far sì che l'altro pensi che sia lui a intervistarti. Tu cominci a raccontargli di te, e piano piano tessi la tua rete finché l'altro non ti racconta tutto di sé. Ecco come ho messo in trappola Marlon». L'attore conferma: «Quel piccolo bastardo ha passato metà della serata a raccontarmi tutti i suoi problemi; ho immaginato che il meno che potessi fare fosse raccontargliene un po' dei miei» (Capote 1999a, lxxxviii).

dell'intervista, si proietta con questo scopo all'interno delle scritture giornalistiche, fedele a quella volontà che ha animato Capote fin dagli anni Cinquanta e dalla composizione di *A sangue freddo* (cfr. cap. 3, par. 1.1).

Un'altra autointervista, *Rovelli notturni, ovvero le esperienze sessuali di due gemelli siamesi*, appare originariamente nel 1979 sulla rivista *Interview* di Andy Warhol, ma sarà inclusa in *Musica per camaleonti*, nella terza parte *Ritratti dialogati* (Capote 1999a, 1092-110). Svegliati nel mezzo della notte, due gemelli, entrambi indicati dalle iniziali TC (negli altri ritratti di *I cani abbaiano* l'interlocutore di Truman Capote è indicato per nome), si perdono in riflessioni sessuali e in commenti maligni su personaggi reali, fino a quando uno dei due non decide di mettersi al lavoro per scrivere l'autointervista che ha promesso di consegnare a un giornale:

> Be', lasciamo perdere. Non importa. Accendiamo la luce e prendiamo carta e penna. Mettiamoci a scrivere quell'articolo. Inutile stare qui a cianciare con un cialtrone come te. Tanto vale cercar di guadagnare due soldi. TC: Alludi a quella specie di Auto Intervista in cui dovresti interrogare te stesso? Porti le domande e darti le risposte? TC: Uh-huh. Perché non ti metti tranquillo mentre io lavoro? Ho bisogno di un po' di requie dalla tua maligna frivolezza (Capote 1999a, 1095-6).

L'andatura dell'interrogazione è autobiografica: i primi ricordi infantili, le paure, gli abbandoni[42]. Le domande si spostano poi sulle recenti esperienze di recitazione in *Invito a cena con delitto* (1976) e il rapporto con la notorietà. Poche risposte, insomma, e l'autointervista si interrompe. Qui interviene il gemello, temporaneamente assopito, con un commento rivolto a ciò che ha appena ascoltato e che viene giudicato come un po' noioso. Secondo la sua opinione, l'intervista è inefficace soprattutto per un altro motivo: «Non intendevo dire che *proprio* non funziona. Solo piccole magagne qua e là. Inezie. Ecco, forse non sei tanto sincero quanto fingi di essere». Ci pensa dunque il secondo gemello a rettificare alcuni stralci del dialogo, ripercorrendo e correggendo le presunte ipocrisie di Capote: ad esempio riguardo la partecipazione al film, le cui motivazioni addotte dal primo indicavano soltanto un interesse per il gioco e il divertimento: «Invece no: l'hai fatto per la grana… nonché per compiacere l'istrione ch'è in te». Un aggiustamento più importante s'indirizza verso le convinzioni religiose dell'autore: «Ti ho sentito, sfacciatamente, confessare cose che farebbero diventare paonazzo di vergogna un babbuino, e tuttavia ti ostini a non ammettere che ci credi, in Dio» (1107). La risposta dell'altro è complessa; descrive il rapporto con Dio evocando un riferimento letterario, *Leggenda di san Giulia-*

[42] Ritorna l'immagine dei cani, in funzione allegorica; una muta di doberman che lo assalgono alle Hawaii mentre è in viaggio per il Giappone: «I cani non mi toccarono: si limitarono a star là, fissandomi gelidamente e fremendo di collera trattenuta. Io non osavo neppure respirare; temevo che se mi fossi minimamente spostato quelle belve si sarebbero avventate su di me per sbranarmi» (Capote 1999a, 1098).

no Ospitaliere di Gustave Flaubert[43], per poi concludere: «Ma non sono ancora un santo. Sono un alcolizzato. Sono un tossicomane. Sono un omosessuale. Sono un genio». I due si riappacificano e, prima di addormentarsi, si augurano la buonanotte all'insegna del reciproco amore: «Perché, stringi stringi, io e te non abbiamo altro che te e io. Soli, noi due [...]. Dimentichi: abbiamo anche Dio» (Capote 1999a, 1110).

Capote mette in scena il conflitto interiore tra la necessità di un discorso sincero con se stessi e le esigenze mediatiche dell'introspezione. Abbiamo ricordato che già sul finire dell'Ottocento l'intervista è ormai un discorso introspettivo che individua lo scrittore come il soggetto di segreti da estrapolare. Nel corso del Novecento la personalità diventa una parola chiave per comprendere l'individuo, per il quale sarà sempre più importante il posizionamento all'interno della massa rispetto alle manifestazioni di un carattere morale o di un'etica del lavoro ancora tipiche nell'universo borghese ottocentesco. La psicoanalisi, la riflessione interiore, l'introspezione sono interpretate come opportunità per rendere l'io più efficiente, da cui l'abbondanza di testi di auto-aiuto a partire dai primissimi anni del secolo. Si pongono le basi per una psicologia pratica di efficienza mentale, auto-suggestione e incremento della personalità ai fini del successo e della felicità. Sul fronte del nostro genere, Rebecca Roach parla della nascita, nello stesso momento, di interviste che iniziano a essere impiegate per la selezione del personale (*job interview*) e della strategia di intervistare i potenziali clienti da parte di un venditore ai fini di profilazione di mercato (*transactional meeting*, Roach 2018, 75-82). Come abbiamo già osservato, l'autointervista sorge da medesimi principi d'indiscrezione, ma che la stampa impiega per immettere lo scrittore in un circolo mediatico, facendone risaltare la personalità taciuta, le idiosincrasie, gli aneddoti letterari, le sfaccettature del carattere.

Nell'intervista gemellare di Capote, la mediazione giornalistica appare come pretesto; la vita mediatica dello scrittore interessa solo in parte. Anche se agisce una scissione che rassomiglia a quella operata da Gide o da Céline, quest'autointervista resta fedele soprattutto al modello dell'autoanalisi: i gemelli non sono doppi sociali dello scrittore, ma incarnano il conflitto dialogico tra Es e Io. Una tale scrittura dell'onirico risponde a leggi forse poco narrative, nel senso tradizionale delle sequenze temporali e della logica causale, ma incontra la pratica dell'intervista grazie a una separazione dell'autore in due personaggi. Nell'introduzione a *Musica per camaleonti* – il volume che contiene *Rovelli notturni* – lo scrittore spiega qual è stata la sua più grande difficoltà nello sforzo di fare della scrittura giornalistica un'arte: mantenere il controllo della prosa senza l'aiuto di un filo narrativo (Capote 2013, 13). Quest'autointervista evita tanto l'impiego di un tempo narrativo – il filo del racconto che preoccupava Capote – quanto l'iscrizione nel tempo mediatico dell'occasione sociale. Trascrivendo questo

[43] «[I]o stavo sotto la pioggia, e più violenta la pioggia cadeva più io pensavo a Giuliano. Pregavo perché mi venisse concesso di stringere un lebbroso tra le braccia. Ed è stato a questo punto che ho ripreso a credere in Dio» (Capote 1999a, 1109).

dialogo gemellare, la sua autointervista compie una regressione verso la sfera più privata, racchiudendo nello spazio inaccessibile del dormiveglia, in uno scenario notturno, la stessa rappresentazione della celebrità.

Una simile raddoppiamento del personaggio dell'autore si riscontra in un romanzo di Philip Roth, *Operazione Shylock*, uscito nel 1993 e ispirato al processo di John Demjanjuk celebrato in Israele tra il 1988 e l'anno di pubblicazione. La trama lascia spazio alle vicissitudini che colpiscono lo scrittore, il quale deve innanzitutto affrontare la presenza a Gerusalemme del proprio sosia, che si spaccia per il vero Roth e propone una diaspora ebraica all'incontrario, un ritorno degli ebrei in Europa, come soluzione alla crisi israelo-palestinese[44]. Se un'intervista letteraria è inserita direttamente nel testo, perché lo stesso autore riporta stralci di quella al collega Aharon Appelfeld già pubblicata nel *New York Times Book Review* nel 1988 (Roth, Appelfeld 1988), all'inizio del romanzo l'autore Roth diventa l'intervistatore del suo sosia fittizio e, sotto le vesti di un giornalista francese, lo interroga per telefono su questo progetto politico (Roth 2018, 34-44). Attraverso il personaggio di un gemello o di un sosia, insomma, l'autointervista intraprende un processo d'interrogazione sia dal punto di vista della scrittura onirica, con Capote, sia, con Roth, da quello del romanzo postmoderno e autofinzionale (cfr. cap. 3, par. 1.3).

1.5 Un caso limite: Rubik e il Cubo

Esiste perfino un esempio d'autointervista condotta a tre voci, di cui due provengono dalla stessa persona e la terza s'incarica delle domande fittizie. L'inventore ungherese, architetto di professione, Ernö Rubik include un'"Intervista con gli autori" (Rubik 2020) nel suo libro *Il cubo e io*: una sorta di autobiografia dedicata al suo celebre gioco e alla sua genesi. In questo capitolo, alle domande di un «intervistatore» rispondono sia l'inventore, sia la sua creazione. Il primo a prendere la parola è il famoso cubo, che confessa di essere «estremamente soddisfatto» del libro:

> Nonostante abbia superato i quarant'anni, la mia vita, così ricca e interessante, è appena all'inizio. Eppure nessuno mi aveva mai chiesto la mia versione della storia, e stavolta ho potuto finalmente raccontarla! Io adoro parlare! (Rubik 2020, 190)

Il Cubo diviene un alter-ego migliorato dell'inventore: mentre Rubik è «Esausto. Agonizzante. Annoiato», il Cubo è «Entusiasta! Ancora più vivo! Curioso! Giocoso!»; mentre il primo è limitato dalla sua natura umana, l'altro è poliglotta e immortale[45]. Non solo: è più ambizioso del proprio artefice. Se

[44] In *Operazione Shylock*, agisce una «isotopia allucinatoria, tipica delle storie di doppi e di tutto il fantastico, e che coesiste con una presentazione assolutamente realistica degli eventi, secondo i dettami del patto autobiografico evocato già nel paratesto dal sottotitolo *Una confessione*» (Fusillo 2012, 321).

[45] «Ha una vita sociale intensa, la mia lo è molto meno [...]. Il Cubo non ha bisogno di conoscere le lingue, riesce a comunicare con tutti, anche se non verbalmente. Io parlo solo l'ungherese e mi arrangio con l'inglese. [...] Il Cubo è immortale, io no» (Rubik 2020, 191).

«una stella del cinema lo [è] già», aspira a partecipare alle Olimpiadi e a diventare opera d'arte («sarebbe bello avere una mia galleria d'arte»). Di fronte alla possibilità di un «canale tematico dedicato» – verso cui il Cubo falsamente si schermisce – il suo inventore concorda sull'interesse di un suo utilizzo nel campo della didattica (192). Se l'oggetto riconosce Rubik come suo creatore, rivendica anche un ruolo attivo nella costituzione della personalità di questi: ritiene di averlo cambiato, di avere «aperto la sua vita così come lui ha aperto la mia: senza di me, sarebbe un ungherese qualsiasi».

La co-autorialità che quest'autointervista descrive non è quella che regola la collaborazione di un autore e un giornalista nella stesura di un'intervista, come la situazione comunicativa non dipende dalla scissione psichica messa in scena da Capote. L'oggetto noto come il Cubo di Rubik è rappresentato sotto la forma di una strana protesi tecnica sfuggita dalle mani del suo inventore: è al contempo disgiunto dal proprio creatore (viene dotato di vita propria e di parola) e legato indissolubilmente a esso, perché questi ne ha la paternità commerciale e il brevetto scientifico. In tal modo il dialogo trova un destinatario duplice. L'intervista s'indirizza all'esterno, quando entrambi parlano all'intervistatore, e allo stesso tempo l'inventore interagisce ludicamente con il suo 'doppio': «Siamo soci. Siamo complici»[46].

Rubik afferma che con questo libro, a differenza dei saggi altrui dedicati al gioco, ha voluto comporre un volume adeguato al proprio oggetto[47]. Se questo vive oltre le previsioni del suo inventore, allora l'autointervista si propone come un prolungamento del gioco stesso. Lo scopo è proporre altre applicazioni del gioco ai lettori, al pari delle varianti che il cubo offre al giocatore per la soluzione dell'enigma delle sei facce: «Non è lui l'argomento di questo libro [...] è *uno* degli argomenti, senz'altro più importante, interessante e variopinto di me. Ma il vero argomento è *noi*; e intendo tutti noi». Il dialogo fittizio convalida un'autonomia dell'oggetto, lasciandogli lo spazio di una voce nel dialogo, così come il giornalista e il sistema mediatico sono spesso rappresentati come 'protesi' dello scrittore estese al di fuori di lui e rivolte all'esterno per facilitare il contatto col pubblico. Questo testo tematizza esplicitamente il problema dei rapporti tra tecnica e creazione dal punto di vista dell'autore: la sensazione che un'invenzione sfugga dalle mani dell'inventore – oltre a essere una preoccupazione diffusa nell'immaginario letterario fin dalla modernità – è avvertita anche dallo scrittore, quando il suo discorso e la sua immagine sono sottoposti al controllo dei media audio-visivi.

[46] «Diedi il mio nome al pargolo quasi in segno di protezione [...]. Poi però divenne una questione razionale e legale. Per tornare al titolo, [...] volevo che fosse legato più al Cubo che a me. In effetti, caro Cubo, possono identificarsi tutte le persone che ti amano» (Rubik 2020, 190).

[47] Il Cubo commenta: «Certi movimenti mi sono familiari. Ho il senso della rotazione» (Rubik 2020, 192). Alla fine dell'intervista, il Cubo si congeda da entrambi gli interlocutori così: «ma voi due, intanto, perché non continuate a giocare?» (193).

2. Autoritratto alla radio: Roland Barthes

Se gli anni Trenta in Francia sono il decennio dell'affermazione dell'ottava arte[48] e dell'*entretien* radiofonico[49], gli anni Cinquanta rappresentano il periodo in cui l'intervista su questo medium si stabilizza nelle tradizionali caratteristiche di cronaca, anche letteraria, e di promozione editoriale. In questo decennio, il pubblico medio-borghese cresce di numero e i nuovi mezzi audio-visivi incontrano gli scrittori in modo piuttosto stabile[50]. Roland Barthes guadagna una statura pubblica proprio in questo momento e accetta, anch'egli, di rilasciare interviste radiofoniche, continuando per il corso di tutta la sua carriera[51]. Eppure, a un certo punto, intorno agli anni Settanta, egli incomincia anche a imprimere alle sue apparizioni un'andatura piuttosto personale.

Con uno sguardo d'insieme, possiamo suddividere i suoi ottantuno incontri alla radio secondo una ripartizione tra due tipologie[52]: da un lato, l'intervista occasionale, criticabile perché – per l'autore – non ammette una sufficiente rielaborazione o restituzione del pensiero, ma comunque accettabile come strumento per partecipare al dibattito pubblico[53]; dall'altro, l'intervista soggettiva, che si precisa come una possibilità per far emergere il proprio 'io' privato e che

[48] Dopo la prima emissione nel 1908, il teatro radiofonico inizia nel 1922 (resterà fino agli anni Sessanta). Il numero di apparecchi di radioricezione passa dai 500.000 del 1929 ai 5 milioni del 1938 (Cornuz 2016, 79). Nel 1943 nasce Radio France come evoluzione di Radio Algeri, città che durante la Seconda guerra mondiale è capitale provvisoria della Francia libera. Qui viene data da subito grande importanza alle trasmissioni culturali e d'intrattenimento, come la musica. Gli anni Trenta sono quelli di grande sviluppo del mezzo: si passa dai 6,4 milioni di ricettori del 1939 agli 8,3 milioni del 1953. La radio cessa di essere un affare di classe (Todd 2010; Blevins 2010). In questo periodo, la radio viene nobilitata grazie alla partecipazione di intellettuali, letterati, musicisti e artisti (Eck 2003, 212). Frédéric Lefèvre crea i *Radio-dialogues* su Radio-Paris tra il 1930 e il 1940 e il *Quart d'heure de la N.R.F.* su Radio 37 tra il 1938 e il 1939.

[49] Come già ricordato, si deve la sua invenzione a Jean Amrouche che all'inizio del 1949 incontra l'amico André Gide (cfr. *supra* 1.2).

[50] Nel saggio finale delle *Mythologies*, Barthes considera la piccola borghesia una «classe intermedia», che non ha lo status economico della classe borghese, ma vive in simbiosi con essa: insieme costituiscono la principale alleanza politica della Francia moderna, ma la piccola borghesia assorbe le norme borghesi in una forma culturale già degradata e commercializzata (Barthes 2002a, *I*, 852).

[51] Non è un caso che le sue interviste si dividano approssimativamente in maniera uguale tra carta stampata e radio-televisione sul totale di circa centosettanta occorrenze tra il 1956 e il 1980, data della morte.

[52] Per i criteri di tale ripartizione, si veda Gallerani 2018. Sulle interviste di Barthes, si veda anche Lavers 2003.

[53] «Lo scrittore – qualcuno che scrive dei libri – deve prestarsi alle interviste, come questa, o ad andare alla radio o alla televisione. Bene. Lo dirò semplicemente – parlo con franchezza – deve farlo e non per delle ragioni narcisistiche. Non perché gli fa piacere che si parli di lui, che lo si ascolti; o se questo piacere esiste possiamo dire che dura per ben poco. In realtà, se si presta a questo lo scrittore lo fa perché sa bene che, quando scrive, quando pubblica, si relaziona con il lavoro di altre persone: coloro che lo interrogano, coloro che lo registrano. Fa parte di un'economia e di conseguenza dico che non ha – in principio – il diritto di sottrarsi a questo tipo di scambio» (Barthes 1977, 3'30'').

Barthes dichiara essere «il solo genere d'intervista che si potrebbe a rigore difendere». Qui Barthes intende dare voce a un altro 'io', più personale di quello dell'intellettuale spinto a esprimersi su argomenti di valore collettivo. Questa forma interessa all'autore perché gli permette di allineare il suo discorso pubblico alla particolare scrittura autobiografica che sta mettendo a punto in quegli anni[54].

Noi ci concentreremo quindi sulla seconda categoria, la quale ci permette di tracciare un parallelo con l'autointervista. Si possono includere diciotto interviste, comprese nel periodo che va dal 1975 al 1979. In particolare, useremo l'autoritratto del 1976 come esempio perfetto di inserimento di un monologo in una vera e propria intervista radiofonica[55].

Nel 1976 l'autore prende parte a una puntata del programma *L'Invité du lundi*. Questa inizia con un testo, preparato con Michel Gonzales e André Mathieu e registrato quattro giorni prima della diretta, che viene letto dallo stesso Barthes[56]. Nel monologo sono alternate, senza un ordine cronologico o tematico, frasi che spiegano la biografia dell'autore, la sua formazione letteraria, i suoi interessi culturali e il suo lavoro attuale. Nonostante sia stato appositamente redatto per essere diffuso alla radio, il discorso procede per argomenti disconnessi, per «cartucce biografiche» (Wrona 2012, 199-205), che sembrano lasciare lo spazio di un'interlocuzione. Si ascoltano infatti pause più o meno lunghe della voce di Barthes, ad esempio quando prende e si accende una sigaretta. Ma un intervistatore, che intervenga con le sue domande, non giunge mai.

In un'intervista trasmessa in diretta non è possibile cancellare l'intervistatore senza ridurre al silenzio la sua voce. Allo stesso tempo, l'utilizzo di un attore o comunque di una voce che legga le domande che l'autore ha preventivamente preparato comporterebbe una situazione sonora duplice, un dialogo a due voci. Altre possibilità inventive saranno escogitate dall'intervista alla radio per fingere il dialogo (ad esempio l'utilizzo di attori che si alternano su un testo preparato dallo scrittore, cfr. cap. 2, par. 1), ma, per quanto riguarda Barthes, l'autointervista vocale non può che essere un autoritratto radiofonico che fa a meno di un interlocutore[57].

[54] Tra «entretien» e «interview» è stata stabilita una differenza da Gérard Genette, essendo il primo di ascendenza più letteraria e di motivazione non occasionale (2002, 360). Nel caso di Barthes, «interview» indica l'intervista occasionale, l'«entretien» l'intervista personale, in cui Barthes realizza la sua variante personale.

[55] Il ritratto radiofonico è un genere assai praticato dalle trasmissioni francesi: «I titoli di trasmissioni come *Visage pour la nuit qui vient* di Claude de Burine (1970-1971), *Tels qu'en eux-mêmes* di Philippe Soupault e Jacques Fayet (1965-1975) o ancora *Portraits du jour* di Marc Kravetz bastano da soli a suggerirci la portata ritrattistica della radio» (Pardo 2016, 272). I ritratti radiofonici si preoccupano di far ascoltare la voce dello scrittore, tramite la diffusione di registrazioni (d'archivio se è morto) come in *Bonjour Monsieur Jarry* (1951) di Georges Charbonnier e Alain Trutat, oppure in maniera fittizia, tramite un attore, come per quello di Rimbaud di Luc Decaunes nel 1946.

[56] L'autoritratto occupa trentatré minuti della trasmissione, che dura complessivamente un'ora e dieci.

[57] Si possono ricordare certe situazioni comiche, ma senza il carattere serio della finzione dell'autointervista scritta. Ad esempio, nella televisione italiana, la trasmissione del 1994

Alla fine di questo pezzo orale, inizia un'intervista radiofonica vera e propria che ne fa il commento, perché in studio, oltre a Barthes, siedono altre persone, tra cui alcuni suoi studenti[58]. S'inizia a discutere su ciò che tutti hanno appena ascoltato. Innanzitutto il conduttore chiede a Barthes se consideri di essere stato «ipocrita» nel suo discorso. Lui gli spiega allora la natura non referenziale dell'autoritratto prodotto:

> No, non sono stato ipocrita perché, per essere ipocrita, bisognerebbe che ci fosse una verità che si dissimula e io fin dall'inizio dell'autoritratto mi sono preoccupato di precisare che la sua difficoltà è che, essendo un grande episodio linguistico, si situa al di fuori di ogni riferimento possibile (Barthes 1976, 42').

Barthes puntualizza che non ha avanzato, davanti agli altri e ai radioascoltatori, alcuna pretesa di autenticità. Il testo va considerato dal punto di vista della sua costruzione, piuttosto che del suo contenuto. Trascriviamo e leggiamo uno stralcio di questa trasmissione tenendo presente questo avvertimento:

> Al momento devo faticare per preservare questi spazi di lavoro personale e questo è uno dei problemi importanti della mia vita, come d'altronde per la maggior parte degli intellettuali e degli scrittori odierni... quello di resistere alla dispersione [...]. In questo momento, per quel che mi riguarda, non ho piacere più grande, oltre quello della festa, o i piaceri della voluttà... non ho piacere più grande di quello di alzarmi la mattina dicendomi che ho davanti a me un'intera mattinata tranquilla per lavorare, cioè essenzialmente, finalmente, scrivere (Barthes 1976, 31').

Barthes ci racconta di un intellettuale felice del proprio lavoro e che trae un piacere concreto, quasi sensuale, dal contatto con i testi. L'esperienza della scrittura viene connessa al benessere fisico, che si riferisce non tanto al regno delle idee ma a quello del corpo e del sé sensibile:

> È un godimento che s'accompagna – direi – di un godimento supplementare, di organizzazione del lavoro, di tutta una struttura dello spazio di lavoro, che io chiamo la cancelleria del lavoro e che è una cosa che mi dà enormemente piacere e mi sembra che nella mia vita è sempre quello che resta attraverso le evoluzioni, le difficoltà, le tentazioni di ogni tipo... attraverso le illusioni, i rallentamenti, le pigrizie, c'è sempre questo... so che se voglio posso lavorare in un modo – lo ripeto – gaudente (Barthes 1976, 32-3').

Sottovoce di Gigi Marzullo (1997) si conclude con una 'autodomanda': «Si faccia una domanda e si dia una risposta» (Ujcich 2008, 112-3).

[58] Per la terza parte del programma, il conduttore Jean Montalbetti ha preparato un dossier, ma Barthes chiede esplicitamente – ricorda Montalbetti durante la diretta – che partecipino a questo momento anche i suoi studenti del seminario di quell'anno all'École pratique des hautes études (Évelyne Bachelier, Jean-Louis Bachelier, Jean-Louis Bouttes, Antoine Compagnon, Roland Havas, Romaric Sulger-Büel) e una partecipante esterna (la psicoanalista Jacqueline Rousseau-Dujardin).

Il rapporto diretto tra il corpo e la scrittura coinvolge il piacere della psiche, dei sensi, la manipolazione di tutta una *papeterie* che accompagna la messa in opera e la produzione delle idee. Ma se nell'autoritratto radiofonico non c'è appunto una scrittura, il piacere di lavorare (di creare) un discorso deve trovare altri modi. L'equivalente della mano per la scrittura è, nell'orale, la voce[59]. Come aveva già scritto nel 1973[60], «la voce ha lo stesso statuto del linguaggio [...] poiché oggi, grazie alla nozione di "testo", apprendiamo a leggere la materia stessa del linguaggio, dovremo allo stesso modo imparare ad ascoltare il testo della voce» (Barthes 2002a, *IV*, 488).

Nell'autoritratto, Barthes non struttura le sue frasi in un discorso continuo, ma accetta di inserire pause, che di conseguenza isolano segmenti di frasi. Riscontriamo una medesima strategia stilistica anche nei testi di quegli anni. Difatti leggiamo nella sua autobiografia intellettuale pubblicata un anno prima, *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), questa dichiarazione: «M'illudo di credere che sbriciolando il mio discorso, io smetta di discorrere immaginativamente su me stesso [...]; ma poiché il frammento [...] è *in definitiva* un genere retorico [...], credendo di disperdermi, non faccio che ritornare saggiamente al letto dell'immaginario» (Barthes 2002a, *IV*, 672). Se la segmentazione è lo strumento retorico per far parlare il proprio io interiore, anche i blocchi di cui è composto l'autoritratto circoscrivono barlumi udibili dall''immaginario' dell'autore[61]. Se nel *Roland Barthes par Roland Barthes* la composizione per frammenti aboliva il flusso continuo della scrittura, in particolare nelle forme dell'autobiografia vera e propria e della monografia saggistica (Gallerani 2013, 141-57), l'autoritratto appena ascoltato insegue la stessa retorica, ma disgrega stavolta l'alternanza vocalica dell'intervista radiofonica.

Come notano i suoi studenti più fedeli, quest'arte vocale è molto diversa dal *phrasé parlé* che essi conoscono dai seminari di Barthes, durante i quali il professore mantiene una costruzione sintattica assai logica. Contrasta anche con il suo stile di scrittura, a volte alquanto originale nell'uso, per esempio, della punteggiatura (due punti e parentesi posti in modo non argomentativo). Per questo l'esito dell'esperimento radiofonico non piace a tutti gli ascoltatori presenti in studio: dopo che Antoine Compagnon ha notato questo divario tra la frase orale e la frase scritta di Barthes, Romaric Sulger-Büel e Roland Havas reagiscono giudicando

[59] Nell'autoritratto troviamo anche alcuni riferimenti all'arte vocale del baritono svizzero Charles Panzéra, preso a modello di dizione ed esemplare per il piacere che l'ascolto della sua voce emana: «Tutta l'arte di Panzéra [...] era nelle lettere, non nel soffio del canto (un semplice tratto tecnico: lo si sentiva respirare, ma solamente per dividere le frasi)» ("Le grain de la voix" [1972], Barthes 2002a, *III*, 151). Qui Barthes esprime quella feticizzazione dell'arte musicale, attraverso la valutazione del cantato, che Adorno aveva già argomentato in un saggio del 1938 (2005, 127).

[60] "Les fantômes de l'Opéra" (1973), intervista con Hector Bianciotti (Barthes 2002a, *IV*, 488-91).

[61] Sempre nel *Roland Barthes par Roland Barthes*: «È quando divulgo il mio *privato* che mi espongo maggiormente: non per il rischio di uno 'scandalo', ma perché, allora, presento il mio immaginario nella sua più forte consistenza» (Barthes 2002a, *IV*, 659).

l'autoritratto radiofonico «deludente». Barthes ribatte alle osservazioni dei tre stabilendo una differenza importante. L'autoritratto radiofonico è un genere «falso», «una parola senza vero interlocutore», mentre il discorso rivolto agli ascoltatori del suo seminario è sostenuto da «un'interlocuzione molto forte». Quello che abbiamo appena ascoltato va inteso – precisa ancora – come «una specie di scrittura a un secondo stadio, cioè provvista di tutta l'ambiguità di un testo che non si dà esattamente per quello che è e dunque bisogna reinterpretare il tono che ho impiegato nei termini di un procedimento di scrittura, cioè [...] mettere delle virgolette attorno a tutto ciò che ho detto» (Barthes 1976). Certamente le frasi pronunciate da Barthes sono già state lavorate, primariamente, dalla sua scrittura, ma la loro comunicazione vocale assume una forma analoga di 'virgolettatura': sono cioè un testo secondo, come citazioni estrapolate dall'immaginario. Le pause e i silenzi attirano l'attenzione dell'ascoltatore su questi blocchi: si predispongono ad essere *ascoltate* nella loro compressione emotiva[62].

In definitiva, con questo esperimento Barthes non mira a contrastare quel «diritto sovrano del giornalista sull'intervistato» che egli menziona nel suo corso sul Neutro (Barthes 2002b, 146), quanto abolire la sua presenza e realizzare anche alla radio il progetto di un'intervista condotta sopra il e *al* proprio immaginario. Qui, insomma, avviene il contrario di quello che registra Philippe Lejeune nelle sue analisi delle prime interviste francesi diffuse via etere: «La voce *reindividualizza* l'immagine dell'autore che s'era elaborata nella scrittura, gli toglie la sua generalità, la reinserisce in una contingenza forse interessante per la storia letteraria, ma nociva alla plasticità della scrittura» (Lejeune 1980a, 136). Barthes si è invece servito dei codici della trasmissione radiofonica[63] per presentare una retorica vocale che imita proprio la forma della sua scrittura e non più quella dell'intervista mediatica, perché anche la voce può divenire – come confesserà a Pierre Boncenne poco prima di morire – «un organo dell'immaginario» con cui «ottenere un'espressione meno repressa, meno censurata» (Barthes 2002a, *V*, 747).

3. Il ritratto televisivo: una performance di sé

Benché si focalizzi su quello verbale, Genette ha riconosciuto altri tre tipi di paratesto: iconico, materiale e fattuale[64]. Quest'ultimo indica fatti che «posso-

[62] Anche nel *Roland Barthes par Roland Barthes* emerge questo discorso sulle virgolette: «il sogno sarebbe un testo dalle virgolette incerte, dalle parentesi flottanti [in cui] diviene possibile classificare i frammenti stessi: ciascuno riceve la sua marca d'immaginario da questo stesso orizzonte in cui si crede amato, impunito, sottratto al disagio di essere letto da un soggetto senza compiacenza, o semplicemente: *che guarda*)» (Barthes 2002a, 682).

[63] La voce va considerata come «il segno distintivo di una persona e, allo stesso tempo, un deposito di segni convenzionali» (Gelshorn 2012, 33).

[64] «Spesso [...] il paratesto è lui stesso un testo: se non è ancora *il* testo, è già una parte *di* testo. Ma bisogna almeno ricordare il valore paratestuale che può interessare altre manifestazioni: iconiche (le illustrazioni), materiali (tutto ciò che deriva, ad esempio, dalle scelte tipografiche [...]) o puramente fattuali» (Genette 2002, 13).

no o non possono essere portati all'attenzione del pubblico da un riferimento che, a sua volta, apparterrebbe al paratesto testuale». L'età, il sesso o l'orientamento sessuale dello scrittore hanno la possibilità di agire come quegli elementi che, parte del «contesto autoriale[,] forniscono alcuni commenti al testo e ne influenzano la ricezione»[65].

Nelle interviste trasmesse nei media audio-visivi, informazioni come l'abbigliamento[66] e la gestualità messe in scena dall'autore possono essere considerate 'manifestazioni fattuali' e svolgere una funzione paratestuale in relazione al significato di determinate opere[67]. Genette sostiene che le prefazioni o le indicazioni sul genere del libro (ad esempio in copertina) esprimono un'intenzione del testo piuttosto che descriverlo: «*Romanzo* non significa "questo libro è un romanzo", asserzione definitoria che non è nel potere di nessuno, ma piuttosto: "Vogliate considerare questo libro come un romanzo"» (Genette 2002, 16). Se vengono eseguiti sulla scena pubblica della trasmissione televisiva, i paratesti fattuali orientano in maniera comparabile la ricezione di testi letterari. Nel caso dell'intervista sullo schermo, alcune modalità d'apparizione dell'autore vengo-

[65] «Qualifico come fattuale il paratesto che consiste non in un messaggio esplicito (verbale o non), ma in un fatto la cui sola esistenza, se conosciuta dal pubblico, apporta un commento al testo e pesa sulla sua ricezione. Va così per l'età [la giovinezza di Rimbaud e Sollers] o il sesso dell'autore [...] ce ne sono altri, più futili, come l'appartenenza a un'accademia o l'ottenimento di un premio letterario; o più fondamentali, che ritroviamo nell'esistenza, attorno a un'opera, di un contesto implicito che ne precisa o ne modifica la significazione: ad esempio il contesto autoriale costruito attorno a *Père Goriot* dall'insieme della *Comédie humaine*; il contesto generico, che si forma attorno a quest'opera e a questo insieme dall'esistenza del genere del romanzo; il contesto storico, costituito dall'epoca ottocentesca [...] non c'è sempre bisogno che questi fatti siano menzionati perché siano conosciuti grazie a un effetto di "pubblica notorietà"; ad esempio, per la maggior parte dei lettori della *Recherche*, i due fatti biografici che sono la mezza discendenza ebraica di Proust e la sua omosessualità, la cui conoscenza agisce inevitabilmente come paratesto per le pagine della sua opera dedicate a questi due argomenti» (Genette 2002, 13-4).

[66] «In ogni intervista, l'immagine è il viso dell'intervistato e, di tanto in tanto, quello dell'intervistatore. Naturalmente, l'intervista fa sì che l'intervistato sia dapprima a mezzo busto e poi rapidamente in primo piano. C'è così un approccio al personaggio; per esempio in un'intervista reportage si scopre dapprima la casa dove abita l'intervistato, poi il suo studio, infine lui stesso. Si conserva il mezzo busto se l'intervistato si muove molto, se parla attraverso i gesti delle mani. Certi dettagli dell'abbigliamento contano: come le scarpe meravigliose che portava un inglese, fotografo alla corte d'Inghilterra, che aveva scritto un libro di memorie; indossava scarpe straordinarie che facevano effettivamente parte del suo personaggio e Jean Prat ha fatto bene a mostrarle, al pari del suo volto» (Dumayet 1966, 57).

[67] Questa intuizione sul paratesto fattuale può riguardare una contraddizione intrinseca nella concezione dell'autore da parte di Genette: «da un lato [Genette] utilizza l'autore e la sua volontà come criterio per determinare la presenza di un elemento paratestuale e, dall'altro, tratta gli autori stessi – i loro nomi e i fatti biografici che li riguardano – come elementi paratestuali» (Stanitzek 2005, 35); «come conseguenza delle affermazioni contraddittorie di Genette, la questione se egli difenda una concezione dell'autore come persona reale o piuttosto l'idea di una "funzione autore" è materia controversa» (Birke, Christ 2013, 70).

no codificate come messaggi visivi e non verbali, ma restano in realtà in stretto contatto con le opere scritte. Al ritratto televisivo dell'autore si aggiunge pertanto questa dimensione paratestuale-fattuale che non pertiene, di norma, al dialogo intervistatore-intervistato, ma è un'esibizione che lo scrittore inscena davanti alle telecamere, quando gli è concesso di collaborare alle scelte di regia. In sostanza, la performance autoriale in un incontro televisivo non funge (soltanto) da semplice paratesto, ma anche da paratesto fattuale.

Nel suo articolo "La visite au grand écrivain", Oliver Nora ha affermato che l'intervista, prima sulla carta stampata, e poi – a maggior ragione – sui media audiovisivi, ha sostituito il genere della visita allo scrittore, alla cui casa il giornalista non si reca più, come a fine Ottocento (Ponce de Leon 2002, 57-8[68]). Ora il dialogo si svolge nello studio di registrazione, un ambiente che implica altre regole di esposizione:

> L'intervista scritta, in ciò che ha di capitale – la traduzione di un pensiero –, ha dunque superato la visita, lasciandole in appannaggio di ritrarre in situazione un autore vivente. Questa sua specificità verrà confiscata dall'audiovisivo, che fa ascoltare e vedere in maniera immediata questo scrittore fantasma, visitando il quale si tentava di restituirne la voce e di ricostruirne l'immagine (Nora 1986, 581).

Nell'*entretien* radiofonico, «il pubblico non visita più l'autore, è l'autore che ormai compie un'intrusione nello spazio familiare del pubblico» (Nora 1986, 581). Sebbene Nora si riferisse alle interviste radiofoniche della fine degli anni Quaranta, la stessa affermazione può essere fatta per le interviste in televisione e su Internet. Rifacendoci alla ricerca pionieristica di Philippe Lejeune, possiamo estendere la sua affermazione:

> Oggi consumiamo spesso l'immagine e la voce dell'"autore" prima di aver letto una sola riga di lui [...]. E ciò che consumiamo, nel caso della notorietà letteraria, è la forma stessa del "ritratto dell'autore", a prescindere dalla sua fugace incarnazione. Lungi dal riportarci a diretti rapporti di paese, la radio e la televisione hanno invece sviluppato oltre ogni misura l'effetto carismatico proprio della scrittura, fondato sull'assenza. [...] La macchina della gloria rappresentata dalla scrittura stampata non ha subito la concorrenza dello sviluppo dei media moderni: vi si è integrata e moltiplicata (Lejeune 1980a, 103).

Radio e televisione sono accomunate in questa funzione carismatica, nient'altro che un'estensione mediatica della celebrità autoriale la cui prima manifestazione avviene sulla stampa. Nora insiste su questa evoluzione: «Far rispondere al culto dello scritto quello della voce [...]. Lo sguardo e la voce so-

[68] Ad esempio Edmund Yates, *Celebrities at Home* (1877-79), Jeannette Leonard Gilder, *American Authors at Home: Personal and Biographical Sketches of Well-Known American Writers* (1888) e Francis Whiting Halsey, *American Authors and their Homes. Personal Descriptions and Interviews* (1901): si veda Salmon 1997 e Roach 2018, 53.

no i due supplementi d'anima che infondono vita ed energia, rispettivamente al ritratto immobile e al testo "morto" a cui si riferiscono» (Nora 1986, 575). Nell'intervista stampata, i lettori incontrano spesso una soglia all'inizio del testo, scritta dall'intervistatore. Questo paratesto fornisce le circostanze dell'intervista, inclusa l'occasione, il luogo e, a volte, una descrizione della voce, del comportamento o dei vestiti dell'autore. Come scrive Marie-Ève Thérenty a proposito dei ritratti di Sainte-Beuve «tale menzione partecipa innanzitutto di una messa in scena carnale dello scrittore; è da collegarsi alla penna di cui forse è una metonimia e rende ugualmente conto di un'intimità reale con lui» (Thérenty 2009b). Prima dell'era televisiva, il corpo dello scrittore era presentato nel resoconto dell'ambiente in cui si svolgeva la visita. Già nella partecipazione dello scrittore a una trasmissione radiofonica, subentra l'apparizione della voce. Di conseguenza, il prologo all'intervista alla radio assume altre funzioni, in parte ancora paratestuali (Lejeune la paragona al *prière d'insérer*), ma soprattutto non serve più a fornire un ritratto dello scrittore: ora questo preambolo introduce l'autore enfatizzandone la celebrità, persuade gli ascoltatori dell'originalità dell'evento radiofonico e dell'incontro (Lejeune 1980a, 126 nota 2).

All'avvento della televisione, l'incarnazione completa dell'autore appare attraverso il tubo catodico: non più soltanto la sua voce esce dagli altoparlanti, ma il suo corpo si rivela nella intera sembianza. Nel paratesto di un'intervista stampata, ricevevamo l'aspetto dello scrittore dagli occhi del suo intervistatore. Ora quel ritratto, dimenticata la sua forma stampata o fotografica, è veicolato da un altro supporto, il dispositivo della telecamera che ne gestisce le modalità di apparizione. L'intervista porta all'attenzione pubblica la persona dell'autore, completamente in vista, per un certo tempo: viene osservato con una persistenza che si trova raramente fuori da questo medium[69]. Per l'intervistato – il solo a non potersi vedere – l'esperienza di disagio e frustrazione all'incontro con l'obiettivo può essere trasformata, in casi particolari, in un'opportunità per utilizzare la propria postura e dare un esempio dell'operatività di questa dentro l'immagine sullo schermo.

Esaminiamo le partecipazioni di Roland Barthes e Primo Levi[70] ad alcune interviste televisive per il modo in cui le loro performance dialogano con la loro scrittura. Questi esempi illustreranno come determinate azioni e scelte di presentazione del sé agiscano come un paratesto fattuale che aiuta gli scrittori, in un momento particolarmente delicato per la loro carriera, a riorientare

[69] Secondo l'esperienza del celebre presentatore francese Pierre Dumayet, i personaggi pubblici tendono a prepararsi, ad andare dal parrucchiere; soltanto i sindacalisti, gli ecclesiastici e gli scrittori a tendenza populista si lasciano filmare per come sono quotidianamente (Dumayet 1966, 53). Si tratta di un intervento originariamente orale al seminario di Georges Friedmann alla EPHE nel giugno 1965. Il testo è strutturato come un'autointervista. Sulla retorica televisiva si veda Soulages 2007, 61-87.

[70] Di tutt'altra interpretazione, una comparazione tra Barthes e Levi si trova già in Tarantino 2017.

strategicamente la ricezione del loro lavoro, direttamente davanti ai telespettatori. Il principio dialogico dell'intervista viene soppiantato dalla fabbricazione di un proprio ritratto da parte dell'autore, da comprendersi come ultima evoluzione mediatica dell'autointervista nel mezzo televisivo.

3.1 Un pianoforte tutto per sé: intervista a Roland Barthes

Per quanto riguarda il rapporto tra il mondo letterario e la televisione francese, sono state distinte tre fasi (Tudoret 2009) che Galia Yanoshesvky esemplifica riferendosi ad altrettanti programmi di successo (2018a, 49). Agli albori del medium (paleo-televisione[71]), nasce il formato della trasmissione letteraria, che avrà successo per circa quarant'anni, fino all'apogeo 1980-1990, per poi crollare alla fine del secolo. Negli anni 1953-1968, il modello rappresentato da *Lectures pour tous* di Pierre Dumayet e Pierre Desgraupes definisce il periodo in cui la televisione, accogliendo gli scrittori, ottiene una legittimazione intellettuale e culturale (De Closets 2004). Nell'epoca successiva (neo-televisione[72]), il medium amplifica la fama di un'opera già affermata. *Apostrophe* (1975-1990) di Bernard Pivot esercita ad esempio una considerevole influenza commerciale: un passaggio da Pivot ha un impatto tale sulle vendite che gli editori iniziano a programmare le uscite secondo il calendario delle sue puntate (Lejeune 1980b, 35). Infine, la televisione-divertimento (*sur-télévision*) è quella che confeziona i propri autori e determina la supremazia della postura sul testo: essere scrittore «diventa una postura da cui la letteratura è subitamente eliminata» (Tudoret 2009, 216). Il caso esemplificativo è *Tout le monde en parle* di Thierry Ardisson (1990-2000), modello del puro spettacolo in cui personaggi *vedette* si ritrovano a interpretare un ruolo mondano[73].

En toutes lettres, programma trasmesso nella sua prima serie dal 1968 al 1973 (tornerà brevemente tra il 1982 e il 1983), appartiene piuttosto al formato paleotelevisivo, in cui il pubblico è assente; ma si può leggere anche come momento di transizione rispetto all'intervista tradizionale che si svolge nello studio di una rete, perché si serve di una tecnica di montaggio più dinamica: gli intervistati sono filmati in ambienti differenti e le sequenze combinate in modo da trattare

[71] Nel 1958 solo il 9% delle abitazioni possiede un ricettore televisivo; nel 1965 il 42% (Cornuz 2016, 117). In Italia, la televisione si diffonde nel Centro-Nord a partire dal 1954, ma per molte delle regioni meridionali e delle isole si dovrà aspettare il 1957 (Monteleone 2009, 311).

[72] Paleotelevisione e Neo TV sono termini introdotti da Umberto Eco in "TV: la trasparenza perduta" (1983): «La caratteristica principale della Neo TV è che essa sempre meno parla (come la Paleo TV faceva o fingeva di fare) del mondo esterno. Essa parla di se stessa e del contatto che sta stabilendo col proprio pubblico» (Eco 2018a, 314). Sulla neo-televisione e sul modello che s'impone in Italia si veda Monteleone 2009, 451-5 e Marrone, che insiste sull'ipertrofia della diretta (Marrone 2018a, 477).

[73] Interessante il contro-modello rappresentato dal programma di Michel Polac e Pierre Lattès, *Post-Scriptum* (1970-71), che realizza grazie ai lettori un vero e proprio dibattito letterario (Yanoshevsky 2018a, 51-61).

diversi argomenti. La puntata a cui partecipa Roland Barthes (7 gennaio 1972[74]) inizia con l'autore che, seduto nel set televisivo, risponde a una domanda sul suo nuovo libro, *Sade, Fourier, Loyola* (1971). Le sequenze successive sono invece più particolari e si alternano in due luoghi: lo troviamo al Jardin du Luxembourg, mentre racconta la sua infanzia e la sua educazione; e, infine, a casa sua, nella camera dove lavora alle sue pubblicazioni[75].

Innanzitutto, il paratesto è presentato materialmente, perché vengono proposti sullo schermo i peritesti iconografici del libro di Barthes *L'Empire de signes* (1970): copertina, immagini e foto del Giappone incluse dentro il volume sono riprese dall'obiettivo (Barthes 1972, 37'). Eppure, da un'ottica pubblicitaria, quest'intervista è l'occasione non solo per promuovere uno scritto già licenziato, commercializzato, recensito, ma anche per anticipare ai telespettatori l'uscita di futuri testi, come *Le Plaisir du texte*, che andrà in stampa l'anno successivo a quello della trasmissione. Questa notizia viene fornita un momento prima dell'esibizione dell'autore al pianoforte di casa, su cui esegue la *Sonata n° 6, Andante in Fa minore* di Haydn (Barthes 1972, 38').

In questo caso si può parlare di vera e propria performance perché Barthes compie un'azione di natura esplicitamente artistica davanti alla telecamera. Egli rappresenta se stesso secondo la postura dell'*amateur*[76]: un pianista dilettante che, però, condivide con un professionista il piacere della musica (Chassain 2015). Nelle sue note preparatorie al *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'autore vagheggia addirittura d'interpretare il «ruolo di un amatore universale, adatto a tutte le scritture» (Barthes 2010, 261). Quella dell'amatore è una postura anche corporale: Barthes indossa abiti domestici, non certo uno smoking da concerto. La telecamera riprende dapprima in campo ampio l'interno della stanza in cui, a ridosso di una parete, si trova il pianoforte. Poi, mostra l'autore che si avvicina allo strumento. Infine il montaggio taglia sulla sua schiena mentre egli suona e termina con l'inquadratura dello spartito. Al contrario di quello che avviene in molti ritratti fotografici (Martens *et al.* 2017, 9), le sue mani, 'sineddoche' del lavoro dello scrittore, non sono mai filmate mentre si muovono sulla tastiera. Non viene avanzata nessuna pretesa

74 Per una sintesi delle apparizioni televisive di Barthes, si veda il documentario *Roland Barthes (1915-1980), le théâtre du langage* (Thomas, Thomas 2015) e il commento di Yacavone 2018.

75 La descrizione di Barthes della propria casa e la conseguente divisione degli spazi di lavoro (scrittura, musica, pittura) anticipano il ritratto testuale che darà al giornale *Le Monde* l'anno seguente ("Un rapport presque maniaque avec les instruments graphiques" [1973], Barthes 2002a, *IV*, 485-6). Sulla scorta di quanto afferma Nora, Richard Salmon ricorda che la casa dello scrittore «non solo serve come un santuario della sua arte, ma rappresenta anche la penetrazione dell'intervistatore all'interno del mondo privato della celebrità, a beneficio del pubblico» (Salmon 1997, 169).

76 «Io so decifrare, ma non suonare. Questo può andare per l'attività di un amatore [...] accedo ugualmente alla materialità del testo musicale, che passa comunque attraverso le mie dita» ("Vingt mots-clés pour Roland Barthes" [1975], Barthes 2002a, *IV*, 861).

sulla qualità della sua interpretazione musicale: nessun commento o indugio visivo sull'abilità tecnica di Barthes. Piuttosto, la telecamera riprende l'esibizione nella sua situazione di passatempo dell'autore.

Questa performance amatoriale assume una funzione paratestuale (fattuale) non rispetto un'opera del passato, ma verso una a venire. Il piacere di suonare un 'testo' musicale anticipa la futura teoria del testo come piacere, non ancora stampata in un saggio. Quando uscirà nel 1973, ne *Le plaisir du texte* potremo leggere questo passaggio:

> Il testo ha una forma umana, è una figura, un anagramma del corpo? Sì, ma del nostro corpo erotico. Il piacere del testo sarebbe irriducibile al suo funzionamento grammaticale (fenotestuale), così come il piacere del corpo è irriducibile al bisogno fisiologico. Il piacere del testo è quel momento in cui il mio corpo seguirà le proprie idee – perché il mio corpo non ha le stesse mie idee (Barthes 2002a, *IV*, 228).

Il nesso tra scrittura e corpo diventa qualcosa di visibile, ben prima di venir argomentato, grazie a un evento musicale che l'autore esegue al cospetto dei telespettatori. Egli aggiunge anche indicazioni verbali per rafforzare quest'associazione stabilita dal suo atto d'interprete. Davanti alle telecamere, Barthes spiega che per lui «le regole sono fattori di piacere piuttosto che vincoli» (1972, 39'52'') e confessa di dedicare mezz'ora al giorno allo studio del pianoforte, all'esercizio tecnico delle regole del linguaggio musicale e della lettura dello spartito: un'attività muscolare di «decifrazione» che è come un «sostituto dello sport» (38'40''[77]). Guidato da tali commenti, il pubblico interpreta ciò che ha appena ascoltato come un'applicazione del principio per cui un linguaggio mobilita un piacere corporale. La manifestazione fattuale costituita dalla postura del pianista *amateur* agisce anche come meccanismo di anticipazione del testo: prepara e annuncia un'opera futura, proprio come un'indicazione delle prossime uscite di uno scrittore infilata nelle ultime pagine di un libro. Soltanto che, in questo caso, i contenuti de *Le plaisir du texte* possono essere non solo comunicati verbalmente, ma anche presentificati da un'immagine che mette in movimento quei concetti e conferisce loro una dimensione audiovisiva, un'esistenza operativa che si traduce sullo schermo.

A seguire, Barthes istituisce anche un'altra connessione, stavolta tra la scrittura e lo spazio domestico, che viene esplicitata subito dopo la performance al pianoforte. Nel segmento successivo, la registrazione dell'esecuzione musicale di Barthes continua in sottofondo, mentre l'autore spiega come abbia suddiviso l'abitazione in luoghi diversi sulla base delle sue esigenze: «Ogni punto della mia stanza ha una funzione precisa» (1972, 40'). Se nella stanza superiore egli lavora, scrive, dipinge e suona il pianoforte, la vita quotidiana ha luogo

[77] «Suonare significa *toccar*; rimanda a un'attività corporale: mezz'ora di piano al giorno mi restituisce senza dubbio lo stesso equilibrio muscolare che, per un altro, un poco di sport quotidiano» ("Piano-souvenir" [1980], Barthes 2002a, *V*, 899).

nell'appartamento sottostante: «Il resto della mia vita materiale si svolge al piano di sotto» (40'18''). I due ambienti sono separati materialmente da una «botola», anch'essa rivelata allo spettatore da una fugace inquadratura. Mentre espone una parte precisa del proprio mondo, quella legata alla scrittura e a piaceri culturali e intellettuali, Barthes rimarca anche il limite da non oltrepassare. La telecamera non attraverserà quella botola e non scenderà le scale al piano di sotto. Non penetrerà nella zona lasciata in ombra, dove esiste una vita più riservata, un altro livello opportunamente sottratto allo sguardo televisivo e ancora più intimo.

Possiamo ricavare una lezione da questa performance di Barthes. Il controllo della postura è più complesso nella televisione e in particolare per l'intervista registrata e non in diretta, perché l'editing successivo e il montaggio delle sequenze, come in questo caso, possono alterare l'immagine prefissata. Per questo è importante il valore che assume una singola sequenza quando è svolta in un modo performativo. In determinate situazioni, il gesto anche enfatico di certi scrittori andrebbe letto non come pura esibizione del sé, ma come inserzione nel linguaggio del medium di un paratesto fattuale in grado di orientare la lettura di un testo. Sono gli stessi codici della televisione che lo consentono. In una concezione dialettica, questi non sono solo coercitivi. Diventati parte dello spettacolo, i segni del corpo non veicolano soltanto effetti di autenticità. Un semiologo come Barthes, in grado di interpretare questi codici, consapevole di non poterne violare o rifiutare le regole espressive, può allestire scenografie personali, manipolarle in modo che elementi non solo verbali si dispongano in una protesi che esca fuori di sé e si proietti ad allacciare altri legami sullo schermo. Da un lato, la performance rende letteralmente visibili i nessi esistenti tra l'elaborazione intellettuale e la persona dell'autore, che rischierebbero di risultare particolarmente opachi in un'attività di saggista come quella di Barthes, se egli non avesse trovato il modo di esprimerli in un'azione davanti alle telecamere. Dall'altro, per contenere il potere della visione mediatica, egli offre al consumo televisivo una determinata parte della sua vita, resa opportunamente ambigua, sospesa tra una dimensione privata come quella dei piaceri quotidiani e un'esternazione di questi nel modello posturale dell'*amateur*. La protesi che lega corpo e opera, oltre a rivelare la funzione di paratesto fattuale, serve per occultare allo sguardo del pubblico l'altra parte di vita che si vuole preservare e che deve restare al di qua della soglia dell'immagine.

3.2 "Il romanziere in camice bianco": Primo Levi

La prima intervista di Primo Levi risale al 1961. Pochissime furono quelle condotte tra il 1963 e il 1978[78]. Questo periodo di relativo silenzio non sor-

[78] Il conto delle interviste di Levi si ferma a circa 300, di cui 143 sono incluse nel terzo volume delle *Opere complete* (Levi 2018).

prende se consideriamo lo scarso successo editoriale della prima edizione di *Se questo è un uomo*, pubblicato da De Silva nel 1947[79]. La fama di Levi esplode tardivamente e si concentra soprattutto negli ultimi anni della sua vita, tra il 1979 e il 1987. Con la pubblicazione da parte di Einaudi nel 1958, il racconto di Auschwitz inizia a ottenere il più largo riconoscimento pubblico. Nel 1973, un'edizione commentata dallo stesso Levi viene adottata nei programmi della scuola superiore. Nel 1977, dopo il lungo impegno educativo come testimone della Shoah, l'autore redige un'autointervista[80]. Il carattere paratestuale di questo testo è evidente, ma alla luce di altre dichiarazioni si comprende bene come la sua funzione sia anche quella di un congedo dalla funzione testimoniale. In un'intervista del 1979 per *La Repubblica*, l'autore confessa che il suo compito nei confronti della memoria storica è cambiato:

> Voglio parlare anche alle nuove generazioni. Vede, io sono stato a parlare di *Se questo è un uomo* in almeno centotrenta scuole, ma non accetterò più questi inviti. Da un po' di tempo capita che mi si chieda se ho raccontato proprio cose vere. E mi sono convinto, d'altra parte, che il discorso sui Lager continua a essere impressionante, ma non è più attuale (Levi 2018, 134).

Levi ritiene che la testimonianza personale non sia più utile come lo è stata nei decenni immediatamente successivi alla Seconda guerra mondiale. Non molto tempo dopo questa intervista, lo scrittore vince il Premio Strega per *La chiave a stella*: la storia di un lavoratore manuale narrata attraverso il suo rapporto con un chimico, controfigura di Levi. Il passaggio da testimone oculare della Shoah a romanziere dovrà trovare un viatico anche nella postura pubblica di Levi. Il cambio di tono delle sue interviste riflette tale sviluppo dallo stile documentaristico dei primi scritti all'inserimento di elementi personali e di fantasia nella nuova produzione, come avviene anche per il personaggio principale di *La chiave a stella*, Faussone[81].

Il confronto tra due interviste a distanza di tempo può chiarire questo passaggio. In un'intervista televisiva nel 1963 per la nota trasmissione *L'approdo*[82], Levi viene incontrato a casa propria: il giornalista, Luigi Silori, commenta che non sono riusciti a trovarlo nella fabbrica in cui lavora come chimico (in seguito, come direttore). L'autore si trova quindi a essere filmato mentre ripara la macchinina giocattolo del figlio, evento da cui parte l'intervistatore:

[79] La prima edizione si esaurisce in 1500 copie vendute su 2500 stampate e riceve 20 recensioni sulla stampa (Mori, Scarpa 2017, 126).

[80] Primo Levi, "Levi, Ma perché Auschwitz?", in *Tuttolibri. Settimanale d'informazione* edito da La Stampa, 28 febbraio 1976; poi come appendice all'edizione scolastica del 1977 (Levi 2018, 89-111).

[81] Un Faussone in carne e ossa si presenta a Levi in un incontro pubblico ("Chimico", intervista di Enrico Boeri [1984], Levi 2018, 378).

[82] La «più illustre rubrica di letteratura della storia della radio italiana» (Sacchettini 2018, 13), *L'approdo*, nasce alla fine del 1944 e diventa popolarissima nel Dopoguerra (Monteleone 2009, 204).

> *Levi, che stai facendo?*
> Sto cercando di riparare un modellino di mio figlio.
> *Tuo figlio è un appassionato di automobili?*
> Sì.
> *E anche tu?*
> Io no. [...]
> *Parliamo di questo tuo libro? Anche dell'altro. Avrei voluto chiederti perché scrivi, dato che tu fai il chimico ma questo te l'hanno già chiesto.*
> Infatti.
> *Allora cosa posso chiederti: perché fai il chimico?*
> Per vivere! E perché mi piace.
> [...] *c'è una separazione netta tra la tua attività chimica e quella letteraria naturalmente?*
> Sì. Tengo che sia molto netta.
> *Perché?*
> Perché sono un impiegato.
> *Non crederai di essere, dico, un letterato di professione facendolo così, una specie di mestiere di letterato, un secondo mestiere...*
> No, certamente no, e neanche intendo che lo diventi. [...] Ho scritto il primo libro, quello che hai in mano perché non potevo non scriverlo. Ricordo con precisione che fino dal tempo in cui ero in campo di concentramento accanto al desiderio profondo e feroce di sopravvivere viveva l'altro desiderio preciso: tornare a casa per scrivere queste cose che ho scritto (Levi 1963; 2018, 13-4).

A questo punto viene commentata l'accoglienza inizialmente tiepida di *Se questo è un uomo*, alla luce del successo del suo nuovo libro, *La tregua* (1963), che racconta la sua personale Odissea nell'Europa dell'Est dopo la liberazione di Auschwitz. Quest'intervista inizia con una situazione quotidiana, che lo posiziona (davanti alla telecamera) come un padre che svolge lavori domestici per la sua famiglia. In effetti, la prima cosa che il pubblico vede è un dettaglio delle mani di Levi che lavorano sul giocattolo, come se fosse colto all'improvviso dall'arrivo del giornalista e non si aspettasse compagnia. Quando appare l'intervistatore, Levi si comporta come se fosse distratto dal proprio compito. In genere, quando uno scrittore viene filmato nella propria casa tutta l'intervista è proiettata a stabilire un qualche legame tra la dimensione sociale della sua parola e il suo contesto privato. L'atto di aggiustare il giocattolo del figlio, invece, allontana Levi da una simile associazione.

Interpretando il ruolo di un padre premuroso davanti alla telecamera, egli enfatizza la peculiarità della sua posizione in quel momento: uno scrittore-testimone che non scrive per professione, che ci tiene a sottolineare il suo lavoro da 'impiegato' e la separazione netta dal campo letterario del suo tempo, ma anche un uomo che si sta reintegrando nella società e nella vita familiare. Levi si trova nella difficile situazione, tutt'altro che atipica negli autori moderni, di posizionarsi a cavallo di due spazi sociali: Dominique Maingueneau definisce col termine di «paratopia» (2004) questa localizzazione incerta, «parassita-

ria» (53) per coloro che svolgono un altro mestiere oltre la scrittura e rimangono sospesi tra l'impossibilità di una piena inclusione nel mondo editoriale e la sua partecipazione ad esso[83].

Dieci anni dopo, nel 1974, Levi accetta di viaggiare con una troupe televisiva per risalire alle origini del suo primo libro e di quello successivo, *La tregua*. Il risultato è una raccolta di tre interviste dal titolo *Il mestiere di raccontare* che verranno trasmesse su Rai Uno (Levi 1974). Proprio in quel periodo, gli studenti hanno iniziato a leggere *Se questo è un uomo* a scuola: le vendite registreranno 220.000 copie nel 1976 e seguiranno traduzioni in sette lingue (Poli e Calcano 1992, 92). In un passaggio della terza puntata, il discorso si sofferma sul nuovo progetto di Levi, *La chiave a stella*, che verrà poi pubblicato nel 1979. Davanti alla telecamera, l'autore appare stavolta in camice bianco, la sua uniforme da lavoro come chimico. Alla lettura di brani di *Se questo è un uomo* sono sovrapposte riprese di Levi al lavoro nel laboratorio della fabbrica. Questa divisa assegna allo scrittore una postura diversa da quella domestica vista in precedenza.

Alla divisione tra autore testimoniale e persona, con il suo lavoro e la sua casa, subentra il tentativo di istituire un legame tra i suoi 'due destini', come Levi chiama le sue due vite – scrittore e chimico – convocando la figura mitologica di Tiresia durante il discorso di accettazione del Premio Strega[84]. Se Levi si dipinge inizialmente come un «centauro», un essere «diviso in due metà» da una sorta di «spaccatura paranoica»[85] tra pratica scientifica quotidiana nell'industria e attività letteraria, dieci anni dopo sviluppa una postura che integra questa doppia natura[86]. Sul fronte della scrittura le corrispondenze sono molteplici. Nel 1976, nella raccolta *Il sistema periodico*, il legame tra l'aneddoto personale e la tavola periodica degli elementi è esplicitato: con la scrittura di questi racconti Levi si propone in maniera programmatica di unificare le «due culture» (Redaelli 2014, 114-6). L'articolo apparso originariamente su *La Stampa* nel 1980, "Ex-chimico" (poi in *L'altrui mestiere*), sarà ancora più esplicito: «Quando un lettore si stupisce del fatto che io chimico abbia scelto la via dello scrivere, mi sento autorizzato a rispondergli che scrivo proprio perché sono un chimico: il mio vecchio mestiere si è largamente trasfuso nel nuovo» (Levi 1997, 643).

La transizione compiuta da Levi da sopravvissuto della Shoah a scrittore professionista si basa su una riconsiderazione del suo primo libro nel complesso della sua carriera letteraria: a seconda del momento storico, *Se questo è un uomo* viene ricondotto dal suo autore alla forma della testimonianza oppure giudicato

[83] Si veda anche Lahire 2006, 121-60 e 509-45.

[84] Durante la conta dei voti del Premio Strega (4 luglio 1979), Levi è interrogato dai giornalisti e confessa di aver lasciato il proprio lavoro da chimico per diventare uno scrittore a tempo pieno e sperimentare, come Tiresia, «due destini» (Levi 1979, 2'47''). Si veda anche il capitolo "Tiresia" in *La chiave a stella* (Levi 2014, 44-51).

[85] Intervista con Edoardo Fadini, *L'Unità*, 4 gennaio 1966 (Levi 2018, 17-9).

[86] Si veda il lungo *Dialogo* con Tullio Regge ([1984], Levi 2018, 478-514) e l'intervista con Piero Bianucci, "Il romanziere in camice bianco" ([1985], Levi 2018, 97). In particolare con Regge Levi assume le vesti dello «scienziato» (Ujcich 2008, 65).

il punto di partenza della sua parabola di scrittura. Nella prima puntata del 20 maggio 1974 de *Il mestiere di raccontare* il giornalista domanda a Levi:

> *Ma le cose che lei racconta sono realmente accadute?*
> Dicono di sì. So che sono accadute. [...] Però in effetti, a distanza di anni, e soprattutto dopo averne scritto, albergo spesso la sensazione che non siano accadute, che siano romanzo, una storia scritta da me, ricostruendo, aggiungendo, togliendo, inventando. E quindi mi accade di provare il bisogno di andare a cercare qualcun altro, a cercare altri testimoni (Levi 1974, 1'57'').

Rispondendo, Levi esprime il pericolo di un esaurimento della forza testimoniale del suo resoconto di Auschwitz[87]. Retrospettivamente, negli anni Ottanta valuterà ormai il suo primo libro come determinato anche all'origine da uno scopo più letterario che documentario. Nel 1985, durante una delle ultime interviste, Levi ricorda il periodo in cui scrisse *Se questo è un uomo* e attesta che il libro era nato dal «desiderio di testimoniare», ma che questo era «parziale, secondario» (Levi 2018, 202).

In conclusione, a partire dal 1974 Levi smette di differenziare la sua identità d'autore da quella professionale; si è liberato di quella «doppia vita» che lo imprigionava nella sua paratopia. Questa nuova postura, più fluida e comprensiva, si esplicita anche in una risposta di Levi a Philip Roth che, in occasione di un'intervista del 1986, gli cita un brano di *Se questo è un uomo*: «Ma secondo me l'uomo civilizzato che pensa troppo è inseparabile dal sopravvissuto. Lo scienziato e il superstite s'identificano» (Levi 2018, 639). A questo Levi ribatte: «Direi che non solo il sopravvissuto e lo scienziato sono inscindibili, ma lo sono anche lo scrittore e lo scienziato» (641). Levi ha ormai accettato la propria ibridazione:

> Quanto al discorso delle parecchie anime, io ibrido sono nel profondo, e non è un caso che l'ibridismo tanto profondamente compaia nei miei racconti: ho parlato di Centauri, di spaccature tra razionale ed emotivo; in *Lilít* il racconto *Disfilassi* è tutto ibridismo. Io sono ebreo e anche italiano, o italiano e anche ebreo; sono chimico e anche scrittore, sono tendenzialmente razionale, o almeno mi piacerebbe essere razionale, però uno straccio di Es ce l'ho anch'io: quindi è un po' una mia costante quella di sentirmi ibrido e impastato di materiali diversi (Levi 2018, 267-8).

Il corpo di Levi ha svolto funzioni contrastanti per il suo posizionamento d'autore: ha agito come una prova materiale e inconfutabile contro ogni forma di negazionismo quando, come altri sopravvissuti della Shoah, ha scelto di mostrare il numero di serie tatuato sul braccio[88]. Una volta che la sua carriera si è sviluppata, la postura letteraria ha dovuto adattarsi a tale evoluzione per presentare diversamente lo scrittore al pubblico e dirigere la ricezione dei lettori verso

[87] Già in *Se questo è un uomo* era scritto: «Oggi, questo vero oggi in cui sto seduto a un tavolo e scrivo, io stesso non sono convinto che queste cose sono realmente accadute» (Levi 1989, 93).

[88] "Parla Primo Levi il numero 174517" (1979), Levi 2018, 154-7.

testi di scopo e genere differenti. La scelta di indossare il suo camice da laboratorio spinge nella direzione di questo cambiamento.

Secondo Nathalie Heinich, per un personaggio pubblico il «vestirsi come si vuole» è la prova stessa della pubblica visibilità (Heinich 1999, 80-1). Siamo lontani dagli abiti verdi di Oscar Wilde e dal completo bianco (vestito, ombrello, camicia) di Tom Wolfe, padre del New Journalism novecentesco[89]. Eppure non è necessario uno sfoggio plateale perché un vestito svolga la funzione di paratesto fattuale. L'abbigliamento segnala non solo che Levi è un chimico, ma anche che, come scrittore, egli è un esperto dei temi trattati ne *La chiave a stella*. Il camice opera, insomma, come un paratesto fattuale relativo all'argomento principale del libro.

Gli indumenti e la performance, se interpretati in tal senso, veicolano segni che possono agire secondo un progetto autoriale e trovare spazio all'interno del dialogo mediatico. Inevitabilmente, il paratesto fattuale è legato alla funzione autoriale e contribuisce a preservarla come principio di classificazione dei testi (Foucault 2004). L'esecuzione di Barthes al pianoforte e il modo di vestire di Levi consentono di visualizzare allo schermo l'autore come la figura tutelare che tiene assieme opere distinte sotto una stessa persona.

Genette ha affermato che l'intervista ha uno statuto transitorio: è un messaggio «costitutivamente più effimero, destinato a sparire una volta riempita la sua funzione di monitoraggio, mentre una prefazione resta attaccata al testo» (Genette 2002, 346). Eppure, nonostante questa precarietà, dentro le interviste apparizioni come queste analizzate traducono certi contenuti testuali in un codice semiotico altro da quello che troviamo nelle opere. In un passaggio di *S/Z*, nel capitolo intitolato "Le réel, l'opérable", Barthes scrive:

> ciò che chiamiamo "reale" (nella teoria del testo realista) non è mai un codice di esecuzione: *il reale romanzesco non è operabile*. Identificare – farlo sarebbe, alla fine, abbastanza "realista" – il reale e l'operabile significherebbe sovvertire il romanzo nel suo genere (da cui la distruzione letale dei romanzi quando passano dalla scrittura al cinema, da un sistema del senso all'ordine dell'operabile) (Barthes 2002a, *III*, 80-1).

Nell'ultima riga, Barthes sottolinea la difficoltà di passare dal significato di un testo all'«ordine dell'operabile» di quel testo: eseguire il suo significato, dare forma visiva ai suoi sensi. Grazie al mezzo televisivo, anche l'esibizione può essere considerata una modalità dell'operabile, perché ciò che chiamiamo «reale» in un autore (il paratesto fattuale) è effettivamente 'eseguito' da costui all'esterno di sé, viene assolto sopra un altro supporto, un diverso palcoscenico, domestico o all'aperto, che rimane sempre a portata dello sguardo pubblico. In un panorama mediatico in cui le interviste giocavano un ruolo centrale, le apparizioni degli scrittori hanno conferito una nuova forza illocutoria (Genette 2002, 16)

[89] «Dell'abito di Wolfe, come della sua firma, può essere data una lettura drammatica, individualizzata ed espressiva. Wolfe, come il suo stile di scrittura e la sua celebrità, è vistosamente visibile» (Roach 2018, 189).

alla loro postura letteraria. In altre parole, la loro 'presenza' fornisce talune informazioni che vanno oltre il semplice appagamento della curiosità del lettore. Creano una immagine dell'autore allestita a partire da contenuti di poetica, che risplende sopra il ritratto che l'intervista gli confeziona.

Ripercorrendo alla luce della sua lunga esperienza il genere dell'intervista televisiva, Dumayet sostiene che il problema con i romanzieri è di trovare domande che soddisfino i desideri degli spettatori, perché costoro non hanno alcuna ragione d'interessarsi all'avventura di personaggi fittizi che non conoscono. Agli scrittori, Dumayet ha sempre spiegato che non si possono intervistare i libri, poiché «l'intervista è il contrario di una recensione. Bisogna interrogare l'autore come se il suo libro non fosse una cosa finita, ma un progetto; gli si domanda come ha voluto fare quando l'ha già fatto. Non ci rivolgiamo dunque al romanziere nel presente, ma all'autore nel passato» (Dumayet 1966, 55). Rispetto al tempo differito della scrittura cui è abituato, il medium televisivo obbliga l'autore a seguirne uno accelerato, che egli generalmente non padroneggia (Cornuz 2016, 115). Il ripiego verso il biografico è una soluzione per riportare il flusso del discorso nell'ordine stabilito per la propria vita, ma talvolta il biografico può performare ciò che è già nei testi o quello che lo scrittore vi metterà poco dopo. Se l'intervista attira l'autore verso il passato di ciò che ha pubblicato, le sue varianti nel ritratto dotato di funzione paratestuale gli permettono la proiezione di un'immagine del presente e un'apertura verso il futuro della propria opera.

CAPITOLO 2
Voci dall'impossibile: l'intervista immaginaria

Abbiamo ormai compreso che l'intervista allo scrittore è un luogo propizio allo sviluppo di mistificazioni (Pernot 2004). Nata sulla stampa, essa diventa un genere letterario anche grazie a una seconda modalità finzionale, che compare, assieme all'autointervista, a fine Ottocento. Se infatti nel 1885, sotto uno pseudonimo, Huysmans si pone lui stesso le domande in un'intervista, nel decennio successivo, durante l'a*ffaire* Dreyfus, Octave Mirbeau si finge intervistatore e mette in bocca a personalità antidreyfusarde dichiarazioni palesemente assurde (Herzfeld 2007). L'autore, cioè, s'appropria delle facoltà del giornalista non più per interrogarsi, ma per intervistare qualcun altro, di cui s'inventa le risposte[1].

In generale, i termini di intervista impossibile[2] o immaginaria[3] indicano sempre le interviste che un autore fantastica di aver estorto ad altri; mai le sue

[1] Marie-Ève Thérenty chiama «intervista apocrifa» (2005) il testo in cui un autore finge d'intervistare in prima persona un altro personaggio. Si vedano anche le inchieste parodiche de *La Vie parisienne* del 1891 che coinvolgono scrittori del tempo, ma con risposte inventate: "Enquête sur l'évolution sentimentale", 29 agosto; "Enquête sur l'amour", 12, 19, 26 settembre, 3 ottobre (Carbonnel 2004).

[2] Ben prima della nota trasmissione radiofonica *Interviste impossibili*, che sarà al centro del prossimo paragrafo, il termine «impossibile» era già associato a «intervista» negli anni Venti per una serie di *Vanity Fair*: le caricature grafiche di Miguel Covarrubias erano accompagnate da un breve testo a legenda che enfatizzava la comicità insita nell'incontro fittizio: «Offrendo un'intervista visiva piuttosto che testuale, Covarrubias fornisce un esempio scherzoso di *imagetext*» (Roach 2018, 104). Le figure pubbliche satirizzate sono ancora in vita al tempo della pubblicazione.

[3] Le ultime a giungere a noi sono quelle apparse nella rubrica *Interview imaginaire* sulla rivista *Décapage*, iniziata nel 2016 e attiva ancor oggi, dove si pubblicano colloqui con famosi scrittori del passato.

Guido Mattia Gallerani, University of Bologna, Italy, guido.gallerani@unibo.it, 0000-0003-2125-4774
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

autointerviste. Vengono utilizzati in maniera intercambiabile per definire dialoghi che non hanno mai avuto luogo e possono essere addirittura combinati in un solo titolo (ad esempio in Wilson 2015). In questo secondo capitolo, ci concentreremo sulle interviste che uno scrittore strappa a personaggi particolari, che possono essere personalità del passato o eroi mitologici.

La sua genealogia va rintracciata in alcune forme precedenti d'intervista, sia propriamente mediatiche sia finzionali. Le percorreremo una dopo l'altra, ma a uno sguardo d'insieme osserviamo che esse accompagnano l'autore in vita, quando il rapporto con il pubblico è processato dalla stampa, e addirittura al di là di questa, quando egli comincia a esistere nella nostra memoria. Come genere giornalistico, l'intervista può mettere in comunicazione pubblico e scrittore in ogni momento della sua carriera, dagli esordi fino alla fase della sua celebrazione. Contemporaneamente, l'immagine dello scrittore può sempre diventare un feticcio e servire come bene di consumo. In vita, egli può imprestare il suo ritratto fotografico alla promozione di marchi aziendali: Ernest Hemingway e John Steinbeck appaiono come testimonial per un birrificio o Bret Easton Ellis per Luxottica (Borsani 2019, 103-13). Ormai scomparso, il suo volto diventa oggetto di culto, grazie alle maschere funerarie che ne conservano le fattezze già in epoca premoderna (Martens *et al.* 2017, 27), e può moltiplicarsi in copie, ulteriori prodotti commercializzabili. Soprattutto una volta defunto, l'autore sconta in termini d'immagine uno statuto ambiguo, sospeso tra trasformazione in merce della sua figura ed esistenza postuma nell'immaginario letterario. L'invenzione dell'intervista impossibile si situa sulla soglia di questi due processi. Da un lato, al di là del tempo mondano della stampa, questa diventa un'altra pratica simbolica che conferisce una vita *post mortem* alle celebrità e ne alimenta l'economizzazione. Dall'altro, lo scrittore del passato permane nella memoria collettiva, con cui il dialogo continua, in forme appositamente inventate, per soppesarne l'eredità in rapporto al presente. In sostanza, anche dopo la dipartita di uno scrittore, la forma dell'intervista mostra tutta la sua utilità come tipo di mediazione postuma. I tipi d'intervista che consideriamo si rivolgono, dapprima in uno scambio reale, all'autore che si trova alle porte della morte[4],

[4] Ovviamente, con l'immaginazione si possono incontrare autori in vita e in salute. L'origine di questa forma si deve a Maurice Barrès, che ha pubblicato un «saggio di critica pittoresca»: *Huit jours chez M. Renan* (1888). Egli prende un ante-genere dell'intervista, quello della visita alla casa dello scrittore (cfr. *supra* cap. 1, par. 3) e s'inventa uno scenario in cui si reca da Renan. Lo scopo è agonico: introducendo la terza edizione nel 1904, Barrès dichiara infatti che il testo nacque dalla necessità di un tempo di «bastonare liricamente il proprio maestro» (Barrès 1913, xiii). La fortuna è tale che Henri Beauclair rivolgerà l'operazione contro lo stesso Barrès in *Une heure chez M. Barrès par un faux Renan* (1890). In entrambi i casi siamo di fronte alla forma di un'«intervista mancata che, sotto un aspetto ironico e irriverente, rievoca o restituisce a colui che mette in scena il proprio statuto di essere raro e inafferrabile» (Pernot 2004). Osserviamo poi che, in ambito prettamente romanzesco, Guy de Maupassant aveva già rappresentato nella quinta delle *Domeniche di un borghese a Parigi* (1880), intitolata "Due celebrità", la visita del personaggio Patissot e del cugino giornalista alla tenuta di Médan di Émile Zola. Non viene riprodotto né un dialogo, né un'intervista: il

e poi, in una comunicazione virtuale, a quello che ormai è un fantasma, la cui voce ritorna dall'aldilà[5].

Il colloquio che si svolge con un autore a ridosso della sua morte è chiamato *last interview*. Questa forma mediatica ambisce a processarne la fine in uno spettacolo[6]. Una delle quattordici interviste selezionate e ripubblicate da *The Guardian* perché tra le più riuscite della storia è dedicata a Dennis Potter, che accetta di farsi intervistare durante lo stadio terminale della sua malattia. Trasmessa alla televisione a grande diffusione su Channel 4, riscontra poi diverse trascrizioni a stampa sui giornali (Bragg 1994; Potter 1994[7]). Mentre beve morfina diluita per resistere alla conversazione, il giornalista inglese appare in una presenza spettrale. Nell'ultima intervista a Jacques Derrida, anche la voce del filosofo è detta essere quella di un fantasma[8]. In un importante antecedente[9], David Hume è incontrato sul letto di morte da James Boswell e definito proprio uno «spettro» (Arkin 1983). Alcune delle *Interviste impossibili* radiofoniche che analizzeremo nel paragrafo successivo mettono in scena proprio il trapasso di un personaggio che è convocato al dialogo col presente soltanto per morire in diretta: Socrate in catene è intervistato da Sanguineti prima di bere la cicuta (Sanguineti 2006b); Mata Hari è incontrato in carcere prima dell'esecuzione (679-91); un Jaufré Rudel agonizzante è interrogato in una puntata di un'altra rassegna, trasmessa su Radio Vaticana (De Luca 2016). Queste particolari soluzioni mostrano la volontà alla base dell'intervista immaginaria: colloquiare con un personaggio che assume i connotati spettrali di un'esistenza in bilico tra due mondi, quello terreno e l'aldilà.

giornalista non riesce nell'incarico di strappare a Zola la promessa di pubblicare il suo prossimo romanzo sul proprio giornale (Maupassant 1993, 107). Il mondo del giornalismo verrà raccontato da Maupassant pochi anni dopo in *Bel-Ami* (1885) (si veda Bertoni 2009, 99).

5 L'intervista mediatica non può interrogare l'autore defunto, ma può processarne in pubblico il lutto ponendo domande agli intimi del defunto. Si tratta dell'intervista «necrologica»: un sottotipo dell'inchiesta letteraria condotta il giorno dopo la morte di una celebrità (si veda Lavaud 2004).

6 Nel Novecento, le ultime interviste hanno una discreta fortuna. Nei primi venticinque anni della *Paris Review*, diciotto interviste sono state definite, macabramente, *Paris Review kiss of death* (Lewis 2008, 144).

7 L'intervista a Potter istituisce «una nuova postura per la malattia e la morte all'interno della sfera pubblica» (Masschelein 2018, 377). L'ultima intervista, concessa volontariamente dall'autore morente, può essere inclusa nel contesto della *auto-thanatography* o *automortography*. La decisione di condividere l'esperienza della morte è spesso motivata politicamente nel sottogenere delle *life writing* e *illness narratives*, ad esempio in relazione all'AIDS, al cancro o all'eutanasia (Egan 1999; Kane 2004; Lacoue-Labarthe 2011; Masschelein 2011).

8 L'intervista è uscita su *Le Monde* nel 2004, due mesi prima della morte (Derrida 2005) e viene riproposta in una serie di *Last Interview* pubblicate nel 2007.

9 «Le interviste di Boswell con Hume sul letto di morte del filosofo il 7 luglio 1777 (morirà in agosto) sono considerate come uno dei grandi eventi giornalistici del Settecento. [...] Quando si staccano dalla persona morta, le ultime cose, le ultime parole e immagini iniziano a condurre una vita propria. Non più oggetti opachi, acquisiscono l'aura della reliquia e dell'oggetto feticcio» (Masschelein 2018, 364).

L'intervista impossibile può, da un altro punto di vista, provenire da un genere molto antico: il dialogo coi morti. Definito come «colloquio fantastico postumo» (Boni 2009[10]), esso attraversa i secoli da Luciano di Samosata (II secolo d.C.) fino ai cinque volumi delle *Imaginary Conversations* di Walter Savage Landor (1824-1829) e al *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* di Giacomo Leopardi (1824); dal *Dialogo coi morti* (1911) di Giuseppe Rensi al *Giudizio universale* (1957) di Giovanni Papini. Tuttavia, le interviste immaginarie si distinguono da questa e altre forme dialogiche più intimistiche, come lettere postume o dialoghi in pastiche (Castay 1949; 1950; De Monticelli 1988; Puppa 2009; Schaeffer 2015), perché non cercano un'amicizia postuma con una celebrità (Wittmann 1995, 250-1). La trasmissione *Interviste impossibili* valorizza lo *scoop* costituito da un incontro che un inviato della stampa ha reso possibile portando al pubblico quelle voci che non potremo più ascoltare[11]. Questo evento sensazionale poggia sulla possibilità di far sentire, alla radio, la voce dello spettro, come afferma Giorgio Manganelli in una pagina del Radiocorriere in cui si annuncia la seconda stagione su Radio RAI:

> Mi affascinava il discorso sul fantastico e sul fantasma, prestare la voce a un fantasma. Mi piaceva per quel minimo aggancio di realtà che legittimava poi la catastrofe fantastica [...]. L'intervistato diventa il portatore della massima parte del discorso, mentre la voce dell'intervistatore si sente di meno. Il personaggio reale, l'intervistatore che nella fattispecie è lo scrittore che ha costruito le domande e le risposte, stimola delle risposte, già da lui scritte, nel fantasma (cit. Scaglia 1974).

La figura che aleggia nelle *Interviste impossibili* attribuisce insomma una facoltà specifica al fantasma: la parola. Il suo ascolto è già al centro delle sedute spiritiche tanto in voga nelle correnti irrazionalistiche a cavallo dei due secoli a noi precedenti[12]. Le celebri trascrizioni di Victor Hugo delle sedute cui partecipò dal 1853 al 1855 (Hugo 2014; si veda Boni 2009, 125-8 e Fizaine 2011) sono state qualificate come una specie d'intervista «tiptologica» (Seillan 2002, 23) e dichiarate, da Pierre Michon, «la migliore raccolta d'interviste»[13]. In queste,

[10] La forma dialogica (colloquio) investe una comunicazione impossibile (fantastica) con personaggi famosi già morti al momento dell'intervista (postuma).

[11] Un esempio di *scoop* impossibile è l'intervista in forma scritta composta dalla coppia di scrittori Fruttero e Lucentini nel 1984, in occasione di un'edizione delle *Storie* di Erodoto. Non scrivono una recensione, ma un'intervista a Erodoto stesso, ottenuta grazie alla Fininvest di Berlusconi. Il classico viene pienamente feticizzato da una parodia attualizzante: Erodoto è descritto come una celebrità moderna, la cui casa è dotata di una *security* composta da «ex marines vestiti da mercenari babilonesi» e con una troupe della BBC permanentemente alle sue porte (Fruttero, Lucentini 2002, 29).

[12] Marie-Ève Thérenty cita tra le prime apparizioni del genere anche l'*Entretien de Paul Bourget avec quelques indiscrets fantômes*, di Ernest La Jeunesse (1896), dove Zola si presenta davanti all'autore come «un dio» (Thérenty 2005). Nel Novecento s'intervistano anche Dio o i santi (Hicks 1952; Pronzato 1990; Febrer 2000).

[13] «Sull'isola di Jersey dal settembre 1853 al dicembre 1855, Victor Hugo intervista un certo numero di personaggi rimarcabili [...]. I verbali di queste interviste vengono consegnati a Auguste Vacquerie che vi assisteva e sono giunti a noi» (Michon 2010, 7). Si veda Cornuz 2011.

gli spiriti parlavano tramite il medium, un corpo in vita di cui s'impossessavano. Con l'invenzione dell'alfabeto Morse nel 1837, le anime dei defunti iniziano a inviare messaggi da decodificare e, da quando le ultime parole dei morenti possono venire registrate col fonografo (1878) di Thomas Edison (Kittler 1999, 12), vengono escogitate altre tecnologie da applicare allo spiritismo. Qualche anno prima delle *Interviste impossibili*, il religioso Pellegrino Ernetti rivela alla stampa di aver messo a punto il Cronovisore, strumento capace di materializzare voci e immagini del passato, persino la passione di Cristo, nonostante il Vaticano avesse condannato ogni pratica medianica già nel 1917 (Boni 2009, 72-3).

Le *Interviste impossibili* si trovano a escogitare simili meccanismi di comunicazione con il mondo ultraterreno, scontrandosi con il problema di autenticare alla presenza dello spettatore la voce del personaggio scomparso. Il passaggio dell'intermediario dal corpo alla protesi tecnologica sarà realizzato da un congegno che finge d'intercettare le voci provenienti dall'oltretomba. Il mezzo radiofonico funzionerà efficacemente come supporto illusorio della parola spettrificata.

Il format deve il suo successo proprio alla cooperazione tra gli elementi fantastici dell'intervista immaginaria e le caratteristiche del medium su cui vengono diffuse[14]. L'intervista impossibile riprende da forme precedenti questi elementi: il dialogo fantastico da un genere dell'antichità, ancora attivo nel Novecento; la forma dello *scoop* giornalistico dal genere delle ultime interviste; l'illusione di una comunicazione con l'aldilà dalle sedute spiritiche e dai mezzi tecnici impiegati per la loro attuazione; la caratterizzazione dell'intervistato dal personaggio del fantasma già tratteggiato nelle trascrizioni medianiche. A questi, aggiunge una relazione tra intervistatore e intervistato che assume valenze parodiche e che getta una nuova luce sul ruolo dello scrittore inventatosi intervistatore del passato.

A proposito di quest'ultimo punto, Giuseppe Scaraffia soppesa vantaggi e svantaggi dei suoi dialoghi fittizi, già pubblicati in una serie del quotidiano *Il Foglio*, nell'introduzione al volume che li raccoglie:

> Inutile dire che registrando questi colloqui mi sono preso, nei confronti degli Scrittori Vivi una serie di soddisfazioni: ponendo le stesse domande che gli intervistatori dei giornali, della televisione o della radio rivolgono loro quando trionfano nelle classifiche o vincono premi letterari, ho ottenuto risposte di gran

[14] Questo non è sempre il caso per altre creazioni appartenenti a questo genere. Mentre George Orwell sta sfogliando un'edizione delle opere di Jonathan Swift, ecco che quest'ultimo esce dalla pagina e si manifesta al suo cospetto (Orwell 1985). Quest'intervista «immaginaria» è creata per la BBC African Service e trasmessa durante la Seconda guerra mondiale, ma non fa un uso creativo del medium radiofonico, cioè non rappresenta la radio stessa come (im)possibile ponte della comunicazione. Avrebbe potuto benissimo essere destinata soltanto alla carta stampata e, infatti, sarà pubblicata nella rivista *The Listener* nello stesso 1942 senza che emerga alcuna differenza tra la scrittura per il supporto della radio e quella per la carta. Si veda Boni 2009, 139-42, che cita anche due "Imaginary Interviews" su *The Listener*, 1942-1943, d'argomento più politico: l'onorevole Isaac Foot interroga Abraham Lincoln e Desmond MacCarthy Thomas Carlyle.

> lunga più vitali e meno noiose, e me ne vanto. Quanto agli Scrittori Morti, mi sono preso nei loro confronti pochissime libertà ma in compenso mi sono avvalso di vari diritti: il diritto di discussione e quello di citazione, il diritto di satira e quello di critica. Per non parlare di quello di autocensura e di autocritica, che ho esercitato, naturalmente, verso me stesso (Scaraffia 2002, xi).

L'autore di questi testi si ritiene un intervistatore più abile di quelli che s'intrattengono sulla stampa con i suoi colleghi, perché grazie alla qualità letteraria del suo stile vivacizza il ritratto a tutto tondo di figure esemplari della letteratura. Nella sua sfida concorrenziale, però, si serve di una prerogativa non concessa all'interlocuzione reale, poiché l'invenzione libera l'intervista dal vincolo della co-autorialità, che concerne sia la costruzione, sia la paternità definitiva del discorso composto in comune da autore e giornalista. Per di più, in un'intervista effettivamente realizzata i parlanti s'alternano nello scambio, quindi nei punti di vista, nelle opinioni, nella difesa delle proprie verità. Immobilizzati nel passato, gli individui convocati alla prova del dialogo impossibile non possono reagire alle pretese dell'intervistatore. Nondimeno, costui si trova di fronte un personaggio che, in parte, è già costruito con materiali provenienti dal nostro immaginario: quel bagaglio di citazioni, di discorsi scritti o pronunciati, che gli sono attribuiti; quell'insieme di testimonianze che ne tramandano fino a noi il ricordo. La costellazione dei testi che gli si riferiscono o di cui possiede la proprietà autoriale resta quindi il contesto primario da cui lo scrittore deve partire per far parlare il suo personaggio. L'intervistatore non è più obbligato alla negoziazione con l'intervistato, ma si ritrova comunque implicato in una mediazione con il campo della memoria culturale, con la quale potrà infine proporre un'interpretazione di figure storiche conosciute o dimenticate, di autori canonici o marginali, di eroi mitologici o fantastici.

Prima di procedere nell'analisi delle *Interviste impossibili*, segnalo infine un altro caso limite, oltre la già citata autointervista di Rubik con il suo Cubo (cfr. cap. 1, par. 1.5). Sono state scritte anche interviste impossibili a oggetti. Mario Carli pubblica una futurista *Intervista con un Caproni*: marca di aeroplani da guerra della Prima guerra mondiale progettati dall'ingegnere Giovanni Battista Caproni (Minniti 2018, 222). L'autore si pone all'ascolto della «voce sovrumana» del velivolo; vuole avvertirne le «sensazioni di spazio, di velocità e di potenza»: l'apparecchio risponde con «Vrrr… vrrr… vrrrr…» e altre onomatopee tipiche della poesia futurista (Carli 1916). Al di là dell'esaltazione bellica che traspare anche da questo testo, l'intervista impossibile permette di sublimare una minaccia attraverso il meccanismo della personificazione, per riversare su di un concetto astratto, un pericolo imminente o un essere invisibile il balsamo dell'ironia. Si tratta di un modello d'intervista che troviamo riproposto, ultimamente, per il Coronavirus (Cozzuto 2020[15]).

[15] Quella al Coronavirus è un tipo di intervista impossibile a scopo serio, come quella al DNA (Destro Bisol e Capocasa 2018). Si veda anche l'intervista su palcoscenico a un batterio (Riondino 2011). Un precedente sono le cinque «interviste naturali» di Primo Levi della fine degli anni Ottanta, stampate sulla rivista *Airone* nella rubrica "Zoo immaginario" tra

1. Fortuna di un'intuizione: le *Interviste impossibili*

Le *Interviste impossibili* sono un formato radiofonico italiano che, a metà degli anni Settanta, si distingue per l'ampia platea di scrittori coinvolti nella sua realizzazione e per alcune particolari soluzioni di regia[16]. La formula è molto semplice: uno scrittore intervista in prima persona, con la propria voce (salvo casi speciali, come Calvino[17]), una figura del passato oppure mitologica, che si presta a essere interrogata attraverso un attore che ne fa le veci. Così viene annunciata nel 1974 la trasmissione sul *Radiocorriere*: «Attraverso questi colloqui immaginari ciascun intervistatore tenterà di dare una interpretazione non convenzionale del personaggio e degli avvenimenti di cui è stato protagonista o testimone» (Libera 1974, 17). Più precisamente, vedremo che l'intervistato subirà una trasformazione anacronistica, perché oltre alla conoscenza propria del suo tempo originario, viene reso consapevole di tematiche che, dall'attualità, l'autore proietta su di lui.

È vero che in Francia una serie di interviste immaginarie, *Interviews à peine imaginaires*, viene trasmessa su Paris Inter già nel 1961: tra gli stereotipi sociali che vengono interrogati, ritroviamo anche "L'écrivain"[18]. In quella puntata,

il novembre 1986 e il maggio 1987 (Levi 1997, 1562, 1575). Tutte saranno riprese nel 1997 nella terza edizione di *Racconti e saggi*. Sono dedicate alla talpa ("Naso contro naso, un incontro d'amore nel buio", Levi 1997, 1325-7), al bacillo escherichia coli ("In diretta dal nostro intestino: l'escherichia coli", 1332-4), al gabbiano ("Il gabbiano di Chivasso", 1335-7), alla giraffa ("La giraffa dello zoo", 1338-40), al ragno ("Amori sulla tela", 1341-3). Se ne può aggiungere una sesta: "Le nozze della formica" (*La Stampa*, 1986), poi inclusa nell'edizione originale di *Racconti e saggi* (Levi 1997, 902-5).

[16] Della durata di venti minuti ciascuna (per un totale di 82), vanno inizialmente in onda sul Secondo programma dal 1° luglio al 6 settembre 1974, dal lunedì al venerdì alle ore 15: «Un'ora ritenuta impropria [...], ma il successo fu egualmente rilevante, a dimostrazione che un buon prodotto risveglia l'interesse anche dei pigri e degli indifferenti» (Motta 2000, 160). Il programma infatti passa al palinsesto del Programma nazionale l'anno successivo ed è diffuso dal 1° marzo al 15 maggio 1975 due volte a settimana (martedì e domenica) alle 11:10 del mattino.

[17] In un inserto paratestuale radiofonico posto all'inizio della sua intervista all'Uomo di Neanderthal, Calvino dice: «Devo avvertire che la voce dell'intervistatore non è la mia. Perché tra l'intervistatore e l'intervistato, mi sarebbe venuto caso mai più da indentificarmi con l'intervistato che con l'intervistatore» (Calvino 2006, 3). Calvino userà però la sua voce per intervistare Montezuma. Il volume di trascrizioni delle *Interviste impossibili* (Pavolini 2006) è arricchito con due CD audio contenenti sette registrazioni originali. Nondimeno quasi tutte si trovano su YouTube e ovviamente su Teche RAI.

[18] D'intento simile, una trasmissione italiana, intitolata *Dialoghi immaginari*, viene proposta a Radio RAI da Diego Fabbri già negli anni Sessanta ma non se ne dà seguito (Motta 2000, 157). Nel 1949 Alberto Savinio propone con *Agenzia Fix* un colloquio dall'aldilà, in cui anticipa l'intervista impossibile intrattenendosi con Luciano di Samosata (83). Nel 1950, il critico radiofonico Santoni Rugiu intravedeva alla radio la presenza di «atmosfere lievemente surreali», perché «la radio si presta mirabilmente a fondere elementi reali e allusivi», e sembrava prevedere l'evoluzione delle *Interviste impossibili*, osservando che molti personaggi del radiodramma sono già «morti parlanti»: «Nell'onda sonora tutti sono vivi e tutti sono morti, interpreti di una espressione che ha i requisiti più suggestivi della fantasia e quelli più immediati e crudi della realtà» (cit. Sacchettini 2018, 71).

Marcel Mithois intervista l'attore Henri Rollan, il quale ha il compito di dare una voce a questo scrittore. L'assenza del nome (all'inizio ci si rivolge a lui con l'appellativo *maître*) conferma il proposito di generalizzare il narcisismo del protagonista come una sorta di distintivo della celebrità[19]. I personaggi raggiunti dagli autori delle *Interviste impossibili* di Radio RAI, invece, saranno connotati come determinate figure del nostro passato o del nostro immaginario, seppur ricostruite in un amalgama di fedeltà storica e invenzione.

Le *Interviste impossibili* appaiono alla radio italiana nel suo momento di piena espansione, sia culturale che tecnologica. Il consumo di informazione scritta rileva, dal 1960 al 1973, un incremento di più del 172%, soprattutto grazie al contributo della saggistica italiana: questo incredibile balzo in avanti va legato alla crescita del numero di studenti, nonché all'avanzamento di «strutture magmatiche di un nuovo immaginario e di un nuovo consumo» (Ragone 1999, 216). Un neonato interesse per gli studi storici, la psicologia delle masse e la psicanalisi (in rapporto con il femminismo) permette alle *Interviste impossibili*[20] di intercettare un pubblico già assestato su un «livello culturale più approfondito del consueto» (così Adriano Magli, all'epoca vicedirettore centrale dei Programmi radiofonici, nell'articolo di Libera sopracitato).

Dal canto loro, i nostri scrittori entrano in una particolare complicità con questa trasmissione. Fino a questo periodo storico, la partecipazione degli autori italiani in radio non è mai stata importante e nemmeno immediata come in Francia o in Germania. Solo negli anni Cinquanta, con Carlo Emilio Gadda[21], il ciclo *Scrittori al microfono* (iniziato nel 1944) e la rubrica *Intervista con se stesso* (Sacchettini 2018, 95), si sviluppa una «radio degli scrittori» (16). La nascita del radiodramma italiano[22] si fonda piuttosto sull'importazione e sulla traduzione degli *Hörspiel*, forma d'intrattenimento con cui molti autori tedeschi si riorientano sulla radio, in assenza di teatri (distrutti dalla guerra o finanziariamente impoveriti) e di un pubblico cui rivolgersi (Geitner 1995). Con le *Interviste impossibili*, i colleghi italiani possono finalmente confrontarsi con il proprio uditorio tramite una produzione originale, nel periodo della massima crescita sia dei lettori colti, sia in genere dei frequentatori della radio[23].

[19] L'intervistatore cerca d'interrogarlo su Proust, ma lo scrittore lo liquida come «morto»: «L'autore di *Angélique et le diable* ha dichiarato: non lo si racconta, Proust, non lo si giudica. D'altronde, lo si legge?» (Reynier 1961, 8'53'').

[20] Con uno sguardo sempre ancorato alla Francia piuttosto che agli Stati Uniti, sulla PBE Einaudi degli anni 1976-77 domina l'asse storico. All'interno della collana Il Nuovo Politecnico, nel 1968 escono Laing, Piaget, Basaglia e le inchieste sul carcere, Lacan, Foucault; nel 1975-76, si aggiungono i testi del primo femminismo (Ragone 1999, 218-20).

[21] Gadda scrive l'opuscolo anonimo *Norme per la stesura di un testo radiofonico* (Gadda 1953). Si veda Episcopo 2018.

[22] «Per radiodramma s'intende quelle opere nate appositamente per il mezzo radiofonico, quelle opere che hanno provato a inventare un nuovo genere artistico avvalendosi del contributo della letteratura e della musica, del teatro e del cinema» (Sacchettini 2018, 75).

[23] Negli anni Sessanta, una famiglia su due ha un apparecchio radio (per un totale di otto milioni e mezzo di abbonati nel 1961) (Colombo 1998, 312-3). Si tratta di dati superiori a quelli

Inoltre, abbiamo detto che questa forma trova alla radio un ambiente e una tecnologia più favorevole che in altri media di massa. A questo mezzo è riconosciuto storicamente un potere di suggestione peculiare. Se esso recupera tutte le caratteristiche orali del discorso, vi aggiunge anche una nuova facoltà, legata all'invisibilità della voce: «La sua essenza consiste nel fatto di servirsi solo dell'udito come mezzo per offrire una rappresentazione compiuta» (Arnheim 1987, 81). Anche senza la presenza fisica di chi parla, la radio riesce a comunicare l'impressione «della simultaneità delle persone che discutono» (112), creando un vero e proprio «ponte acustico» (115). Nelle *Interviste impossibili*, questo canale s'instaura tra il dominio della vita e quello della morte, tra la novità della cronaca e un tempo eternizzato. In sostanza, il segnale congegnato dalle onde sonore e dagli impulsi elettromagnetici getta una protesi dialogica che, se sembra correre all'infuori della realtà, al contrario penetra dentro di noi, parte dal nostro immaginario per connettersi alle circostanze del presente.

Procediamo con ordine. Jeffrey Sconce ha studiato come all'apparizione del segnale radiofonico, che consente ora di connettere punti distanti sulla Terra, gli ascoltatori americani degli anni Trenta abbiano denunciato strani effetti di percezione. L'autore discute il famoso caso dell'atterraggio marziano raccontato nel radiodramma di Orson Welles, *La guerra dei mondi*, nel 1938. Più che concentrarsi sul panico suscitato dall'invasione marziana raccontata in diretta[24], a Sconce preme osservare la lezione che questa finzione insegna a tutto il sistema della comunicazione. Diventa ora chiaro che la radio travolge la vita quotidiana con il potere non solo di diffondere, ma anche di manipolare messaggi:

> L'incidente de *La guerra dei mondi* è emblematico di un'intera serie di racconti coevi che dipingevano la radiodiffusione non come la realizzazione utopica di una nuova comunità di massa, ma come [...] un'arena pubblica inquietante e incerta [...]. *La guerra dei mondi* ha indotto il panico nella misura in cui gli ascoltatori avevano interiorizzato con successo questo nuovo modello di presenza dei media: una coscienza apparentemente onnisciente nell'aria, capace di radunare un pubblico di massa invisibile e allo stesso tempo di "vegliare" su di loro elettronicamente, come un'autorità superiore (Sconce 2000, 240).

registrati in Francia e appena inferiori a quelli di Germania e URSS (Monteleone 2009, 311). Alla fine del 1972, gli abbonamenti sono quasi undici milioni (384).

24 «Su sei milioni di ascoltatori, ben due milioni non capirono che si trattava di uno scherzo [...] nonostante la trasmissione fosse stata annunciata come radiodramma» (Sacchettini 2018, 51). *La guerra dei mondi* viene mandata in onda pochi mesi dopo l'annessione dell'Austria da parte della Germania nazista (Sacchettini 2018, 51). L'anno seguente, più precisamente il 31 agosto 1939, a Gleiwitz, cittadina dell'Alta Slesia tedesca vicina al confine con la Polonia, sei uomini in uniforme polacca, dopo aver ucciso il custode, s'impossessano dei locali di Radio Breslau per leggere, in tedesco e in polacco, un violento proclama antinazista. Erano uomini al servizio di Heydrich che dovevano fornire il pretesto per l'attacco alla Polonia, che avvenne infatti all'alba del giorno dopo: «La seconda guerra mondiale [...] cominciava con una "fiction" radiofonica» (Frasca 2005, 240).

Come ogni altro medium, la radio si presterà, di lì a poco in Germania (Kleinsteuber 2002) e poi in Italia all'uso propagandistico, alla distorsione degli eventi, all'affermazione di un'egemonia e al mantenimento del consenso. Ma, dal punto di vista tecnico, la trasmissione di Welles mostra il potenziale espressivo di questo strumento che sembra, ai suoi esordi, declinarsi in senso decisamente allucinatorio:

> La "presenza" eterea di comunicazioni in assenza del corpo suggeriva la possibilità di altri interlocutori ugualmente soprannaturali, entità invisibili che, come i telegrafi a distanza e i loro operatori senza fili, potevano essere raggiunti [...] il telegrafo e le prime trasmissioni radio promettevano un allettante contatto con i morti e con l'aldilà, come con alieni di altri pianeti (Sconce 2000, 10).

Da dialoghi condotti tra persone distanti nello spazio ad altri invece impossibili, il passo è breve. Voci il cui ascolto giunge a noi da luoghi imprecisi, che non sono facilmente localizzabili, si possono far riferire, nella finzione, anche a soggetti imprigionati nel passato o addirittura abitanti mondi non reali. Nel quadro della Media Archaeology (Huhtamo, Parikka 2011, 10), siamo ormai abituati a interessarci di «cosa rimane del passato nel presente, quali residui archeologici, operativamente integrati nelle tecnologie» (Ernst 2011, 241). Anche quella presenza 'elettronica' che la radio ci fa sentire e con cui, nelle *Interviste impossibili*, ci sembra perfino di parlare pronuncia discorsi che, in realtà, sono già inclusi nel nostro immaginario. Per apparire riconoscibili agli ascoltatori, gli intervistati interpolano citazioni dirette nelle loro risposte, riportano riferimenti documentati sulla loro vita e sul contesto, rispondono in maniera circostanziata rispetto alla loro storia. Seguono insomma la traccia registrata su una parte della nostra memoria collettiva[25].

Riproduco estensivamente l'intervista impossibile di Umberto Eco alla Beatrice dantesca come esempio concreto delle *Interviste impossibili*, che ci consente di valutare da vicino lo statuto dei due interlocutori e il loro confronto critico[26].

[25] «Una cosa impossibile diventa possibile: è una specie di discesa agli inferi, dove incontreremo colui che fino a quel momento era solo un'ombra. Immaginiamo oggi che un nuovo processo ci permetta di ascoltare Balzac o Hugo... Il genere scolastico del dialogo dei morti potrà pesare molto su questi nuovi dialoghi dei vivi [...]. Il pubblico è pervaso dallo stupore e dall'attenzione che mostra quel famoso cane, il quale inclina la testa per ascoltare, proveniente dalle profondità di un enorme corno, la voce del suo padrone» (Lejeune 1980a, 114).

[26] Ho scelto Eco anche per la sua postura largamente mediatica. Gianfranco Marrone, in occasione del volume da lui curato sugli scritti d'argomento televisivo (Eco 2018a), pubblica sul sito *Doppiozero* una "Intervista impossibile a Umberto Eco. Settant'anni di televisione (e di società)". L'intervistato esordisce: «Mio Dio, non bastavano le centinaia di interviste che ho rilasciato in vita, adesso anche le interviste impossibili... che fra l'altro, ho inventato io, con Manganelli, Arbasino e gli altri... Ci divertivamo moltissimo. E adesso mi vuole sottoporre a una specie di contrappasso!» (Marrone 2018b).

ECO: Signora Beatrice…
BEATRICE: Sì, scusi, ho da fare. Sono subito da lei.
ECO: Cosa fa?
BEATRICE: Cosa faccio? Faccio che c'è la Francesca da Rimini. Sa quella grulla intervistata da Sanguineti. Si è messa nei guai come al solito. Tutti porci questi maschi! E poi se ne lavano le mani. Adesso cerco di metterla in contatto con Cleopatra che conosce un indirizzo giusto. Capisce anche lei, se queste donne non si danno una mano l'una con l'altra… E poi c'è Laura che ha messo su con Fiammetta una stazione termale a Valchiusa, ma, si sa, son du' donne sole e i fornitori se ne approfittano. Adesso scrivo a Saffo che lei aveva esperienze di comuni femminili e mi dica come si mettono a posto queste cose almeno sotto il profilo fiscale. Tie', porci quest'òmini! Ha letto l'ultimo numero di «Effe»?
ECO: No, cioè sì, sì ma… io ero venuto per… per un'altra cosa. Io stavo facendo una inchiesta sulle donne dei poeti.
BEATRICE: Ma che bella idea! E perché non fa una inchiesta sui poeti delle donne? Cosa significa: le donne dei poeti? Cosa sono le donne, proprietà dei poeti? Guardi Madame de Staël, lei sì che si prendeva i poeti che voleva […] Oddio, non dico che sia bello, le cose dovrebbero avvenire su un piano di parità, ma, insomma, tanto per controbattere le pretese di questi maschi […]
ECO: Scusi Signora, forse mi sono espresso male. Volevo intervistare donne che per libera elezione abbiano avuto… come si dice… affettuose amicizie con dei poeti.
BEATRICE: E io che c'entro? Io, per fortuna, coi poeti non ha mai avuto affettuose amicizie […]
ECO: Dante. Dante Alighieri.
BEATRICE: Per piacere, non mi parli di quello sciocco che m'ha già dato sin troppi fastidi! Io non lo conoscevo neppure! […]
ECO: Adesso, però, non può dire che Dante l'abbia usata. Non l'ha toccata neppure con un dito.
BEATRICE: Ah, perché per lei una donna la usano solo quando, insomma… solo quando si fan le cose a nanna? […] Il Signor Alighieri non mi ha usata, vero? Lui mi ha rispettata, è così? […]
ECO: Il Signor Alighieri ha fatto di lei la sua musa, la sua ispiratrice, l'ha, come dire, angelicata.
BEATRICE: […] Che diritto aveva lui, dicevo, di farmi fare quella parte? […] Ma io che c'entro! Che c'entro! Ah, non è usarmi, farmi passare per una che ti sciorina delle idee sulla Chiesa e l'Impero? Che ancora un po' e dicono che sono stata io a 'nventare la Camera dei Fasci e le Corporazioni. Perché il suo Dante, lei lo sa, non solo era un porco maschio sciovinista, ma era anche un uomo di destra! […] E allora guardi, l'è stato meglio finire da questa parte che, per fortuna, nu' l'è proprio come l'ha descritta lui. È un po' noiosa, certo, al sesso non ci si pensa più, ma mi sento più libera, indipendente, mi occupo un pochino delle cose delle mi' compagne. Stiamo organizzando il *Fronte di Liberazione dei Puri Spiriti Femminili* […] E se per caso quello quassù un giorno ci viene davvero, sarà un bel divertimento perché io, la Francesca, la Matelda e qualcun'altra gli abbiamo preparato un bello scherzetto […] uno di quei servizietti che non gli è venuto in mente manco a lui nel suo *Inferno* […] Vita nòva! Vita nòva! (Eco 2006, 224-30).

Ascoltando la registrazione, si percepisce un effetto ironico nella differenza degli stili vocali: la vera voce di Eco si rivolge in italiano all'altro personaggio, il cui ruolo è impersonato dall'attrice Isabella Del Bianco che usa l'accento fiorentino ed espressioni colloquiali. Sentendo l'intervista di Sermonti a Marco Aurelio, interpretato da Carmelo Bene, Lidia Motta ricorda l'«accostamento delle due voci: l'una artisticamente elaborata e l'altra piattamente realistica, che conferiva alla situazione una sottolineatura ironica e in certi casi esilarante» (Motta 2000, 158[27]). Altri esempi illustri sono quella di Guido Ceronetti con Attila (Ceronetti 2006, 169-70), in cui l'autore si presenta con la sua voce umile e infantile, mentre Attila discorre con un tono virile segnato dalla retorica fascista, con inflessioni copiate dal modello di Mussolini, e di Andrea Camilleri con Federico II di Svevia (non andata in onda) che gioca sulla contrapposizione di italiano e calata siciliana (Camilleri 2006). Questi artifici vocali amplificano, però, una parodia che sovraintende alla composizione di questi colloqui ed è rivolta verso entrambi gli interlocutori.

Nell'intervista impossibile di Eco, possiamo intanto riconoscere, dietro il divertente scambio di battute, la presenza dell'opera di Dante (che interessa tanto l'*Inferno* quanto la *Vita Nova*). Ciò significa che l'intervista si costruisce da un altro testo, con cui stabilisce una relazione parodica (Genette 1982). Tutte le interviste immaginarie «giocano con l'intertesto degli scrittori» (Thérenty 2005, 109), appunto perché si rivolgono, per costruire il discorso dell'intervistato, all'enorme massa documentaria lasciata dal personaggio o riportata da altre fonti: sono questi intertesti della memoria collettiva che, grazie alla radiodiffusione, ascoltiamo riemergere in una voce umana identificabile[28]. Da un lato, l'operazione di Eco consiste nel manipolare le fonti originali per costruire una figura parodica dalla Beatrice dantesca. La Beatrice di quest'intervista diventa un carattere mondano, dotato di una capacità di autoanalisi anacronistica, improntata alla critica femminista del sistema patriarcale e attrezzata con letture recenti, come le inchieste della rivista *Effe*, se non addirittura trasformata in una pasionaria della 'sinistra' dell'aldilà. La donna appare cioè più informata dello stesso intervistatore, nonché più 'contemporanea'. In sostanza, le sue risposte diverrebbero un testo tanto impronunciato da Dante quanto impronunciabile dalla 'sua' Beatrice. Dietro la sua parodia, affiora una stratificazione più complessa e problematica, perché il suo discorso si compone di piani temporali sovrapposti. Dall'altro, Eco l'interroga, alla lettera, come se fosse la donna medievale cantata da Dante e finisce per rappresentarsi come un intervistatore inadeguato: crea, insomma, una parodia dell'inviato della stampa[29].

[27] Lidia Motta è già responsabile della prosa radiofonica quando inventa, con Sandro D'Amico (consulente della Prosa del Terzo Programma) e Roberta Carlotto (proveniente da Feltrinelli), il programma *Interviste impossibili*.

[28] L'intervista impossibile può anche limitarsi a una relazione metatestuale con gli ipotesti: un esempio è quella di Maria Bellonci a Lucrezia Borgia (Bellonci 2006).

[29] Se il personaggio immaginario non possiede le caratteristiche di predizione del destino delle figure dantesche (si veda Nannicini Streitberger 2011) e ignora l'attualità, l'intervistatore

Il periodo storico in cui viene ideata la trasmissione può spiegare meglio questo contrasto tra gli interlocutori: un rapporto inversamente proporzionale per cui, all'eccesso di informazioni possedute da Beatrice, corrisponde una riduzione delle capacità pratiche dell'intervistatore, che dovrebbe governare il colloquio secondo le proprie intenzioni. Lidia Motta scrive che nel 1974, durante una riunione trimestrale, l'amministratore delegato chiese all'unica funzionaria presente in sala un programma «clamoroso» per l'Anno internazionale della donna (Motta 2000, 156-7). Programmi come *Cittadina donna* e *Sala F* hanno risposto a questa richiesta nel 1976 in maniera più incisiva di *Interviste impossibili* (163, 171). Ma anche quest'ultime si collocano in un momento storico in cui la radiotelevisione oscilla continuamente tra «fermenti rivoluzionarii» e «istanze di ristrutturazione capitalistica» (Monteleone 2009, 378). La coscienza collettiva si confronta con importanti cambiamenti sociali, come l'introduzione del divorzio (1970) e dell'aborto (1978), nonché le nuove tensioni politiche, stimolate dai movimenti del maggio 1968 e dai successivi conflitti extraparlamentari nel 1977[30]. L'intervista impossibile di Eco non è l'unica ad assorbire queste sollecitazioni. Quella di Maria Luisa Spaziani[31] a Caterina di Russia ne è la più lucida interprete. Anche la «Compagna Maestà» si rivela al corrente dei sommovimenti che travolgono la società:

> Ai miei tempi le donne erano poco più che foglie sui rami, o meglio fiori la cui bellezza certo è innegabile, quando c'è, ma che hanno soprattutto la funzione di preparare i frutti. Poi, a quanto mi pare di capire, sulle donne si è rovesciato un carico enorme di responsabilità nuove. La loro intelligenza, che non era allenata, ha dovuto di colpo mettersi in azione, decuplicarsi. E un organo che cresce troppo in fretta soffre nelle sue fibre. La donna sta vivendo la sua adolescenza, la sua prima grande giovinezza. Non ci vorrebbe molto di più per farmi amare il femminismo.
> SPAZIANI: Va bene per la diagnosi del mio tempo. Ma lei, Maestà, al *suo* tempo si considerava femminista? CATERINA: Il problema, lei lo sa, non esisteva (Spaziani 2006, 333).

gli illustra il presente, mostrando così il personaggio come entità cristallizzata nel suo passato. Ad esempio, Fabio Carpi spiega la psicanalisi a Flaubert e il cinema a Napoleone (Carpi 2006b, 465; 2006c, 386). In questo caso, l'ironia si riversa sul solo intervistato.

30 Solo il biennio compreso tra il 1954 e il 1956 costituisce il periodo di diretta influenza clericale sull'informazione pubblica (Monteleone 2009, 287-90). Ma in questo periodo, con il concorso del 1955 voluto dalla dirigenza cattolica, entrano in RAI (oltre Umberto Eco, che se ne andrà poco dopo) quattrocento funzionari provenienti in gran parte dal mondo cattolico, come la stessa Lidia Motta.

31 L'autrice pubblicherà poi una sua raccolta di «interviste parapsicologiche» nel 1992, dove l'intervistatore è declinato al genere maschile e si rivolge a poetesse, letterate e intellettuali «che non possono protestare per i miei errori, per le mie indiscrezioni [...]. Devo colpire il centro delle questioni, tirar fuori il nucleo di una personalità che è stata viva, e non soltanto il nucleo di un pensiero» (Spaziani 1992, 251).

Come per Beatrice, la coscienza storica del personaggio si estende oltre il proprio tempo. Eppure, Caterina è in grado di staccarsi da ogni facile applicazione anacronistica dei problemi di oggi al passato. Ciò significa che l'intervistata possiede la stessa capacità di lettura degli eventi dell'intervistatrice. Quindi, a differenza di Eco, le due donne colloquiano su un piano di parità[32]. Nel corso degli scambi l'una comprende l'altra, come dimostra la rinuncia da parte di Spaziani a una domanda, in virtù di un pregiudizio ideologico che Caterina nota subito:

> SPAZIANI: Per le nostre ascoltatrici, Maestà, vorrei farle una domanda sui suoi figli.
> CATERINA: Preferirei me ne facesse altre.
> SPAZIANI: Forse perché non è mai riuscita ad amare suo figlio Paolo e borghesemente non osa confessarlo?
> CATERINA: Ma lei non è femminista? Perché una domanda sui figli dovrebbe interessare più le ascoltatrici che gli ascoltatori, più le madri dei padri?
> SPAZIANI: Toccata! È vero… (Spaziani 2006, 336).

Invece gli autori uomini interpretano il ruolo di un intervistatore depotenziato, che non trova una porta d'accesso per imporsi su un personaggio equipaggiato di conoscenze tali da poter rispondere a interrogativi riguardo sia ai suoi trascorsi che al contesto corrente. Oltre a quella di Eco, possiamo prendere ad esempio l'intervista di Fabio Carpi a Zelda Fitzgerald. Il primo chiede alla seconda un giudizio sul marito scrittore:

> CARPI: Un grande scrittore, forse il più grande della sua generazione.
> ZELDA: E io me ne sbatto!
> CARPI: Che linguaggio aggressivo da femminista.
> ZELDA: Sono una femminista. Non lo sapeva?
> CARPI: Lei è una maschietta, che è una cosa diversa, anzi opposta, ma non ha idea di cosa diventeranno le donne fra qualche anno quando cominceranno a parlare di fallocrazia e di alternativa omosessuale per sottrarsi alla schiavitù del maschio.
> ZELDA: Mi sembra giusto. La donna deve essere libera di realizzarsi né più né meno dell'uomo e se preferisce escluderlo dal suo letto […]
> CARPI: Mi scusi signora, ma non la capisco.
> ZELDA: C'è poco da capire. Vuole che sia più esplicita? Mio marito è una checca (Carpi 2006a, 714).

[32] Si veda anche l'intervista impossibile di Bellonci già citata: «MARIA: Lucrezia? LUCREZIA, *come venendo da lontano*: Ci sono altre domande nelle tue carte? MARIA: C'è una domanda: mia. Ti sei specchiata nelle pagine del mio libro? LUCREZIA: Quello che hai detto è vero; o poteva essere vero. MARIA: Ancora una parola: mi stai tacendo qualche cosa? LUCREZIA: Certo. (*Breve pausa*) E tu? MARIA: Anch'io» (Bellonci 2006, 270). In questo caso, la solidarietà proviene proprio dall'assenza di anacronismo di Lucrezia, come si evince dall'ingiunzione di Bellonci quando l'intervistata ricorda Francesco Gonzaga: «La moglie non lo capiva. MARIA: Sst! Zitta! Milioni di donne hanno detto questa frase. Non la dire almeno tu che sei Lucrezia Borgia!» (Bellonci 2006, 269).

Carpi non è in grado di interrogare Zelda. Non solo la vita di questa si mostra inaccessibile, ma l'intervistatore, per incalzare la donna, riesce a mettere a confronto il passato e il presente soltanto in maniera grottesca. Travolto dall'ironia che scorre in tutta l'intervista, colui che dovrebbe porre le domande si trasforma, più che in un mediatore tra l'attualità e la storia, in un reazionario[33].

In sostanza, gli intervistatori di Eco e Carpi si accontentano della propria mediocrità. In entrambi i casi, le interviste impossibili vengono svuotate della loro postura autoriale. Nonostante l'uso della loro voce, presenza sensibile all'ascolto, essi abbandonano le vesti di scrittori durante il dialogo e recitano una parte che sminuisce volontariamente la figura dell'intervistatore. Se questa volontaria degradazione spinge sul pedale dell'ironia, le interlocutrici con cui intrattenersi finiscono per diventare personaggi fittizi più interessanti degli scrittori uomini. Costoro giocano la partita dell'intervista senza compromettersi: s'accontentano di fare le veci di un intermediario di fatto inconsapevole, che attende di essere educato a una condizione di cui non è responsabile e che, anzi, impiega l'intervista come mezzo per non esporre un'opinione personale sul presente. Occorre riflettere su ruoli così declinati anche dal punto di vista della struttura della comunicazione che l'intervista impossibile radiofonica mette in scena.

Questa simula di servirsi di un altro mezzo di comunicazione per connettere i due parlanti[34]. Affinché essi parlino l'un l'altro, ci si inventa di impiegare uno strumento introdotto recentemente nella regia di fortunate trasmissioni: il telefono. Tra gli archivi delle Teche RAI troviamo un format del 1956 dal titolo "Telefonatemi, vi risponderanno. Interviste impossibili con Vittorio Cinquini" di Ricci e Romano. Si tratta di una messa in scena telefonica. Una voce prende la linea: «"Scusi, è vero che, telefonando qui, posso rivolgere direttamente delle domande a qualsiasi attore del cinema o del teatro?" Sign.na: "Esatto. È appunto questo lo scopo della nostra rubrica. Basta che lei mi dica con chi vuole parlare, ed io le passo direttamente l'interessato…"»[35]. A questo punto risponde Cinquini che imita vari attori, come Ugo Tognazzi, Totò, Vittorio De Sica, Walter Chiari, Vittorio Gassman, Alberto Sordi, ecc. Le *Interviste impossibili* arrivano non solo dopo le sperimentazioni di Cinquini a metà degli anni Cinquanta, ma

[33] Luigi Santucci indossa addirittura i panni di un inquisitore medievale che intenta un secondo processo (nell'aldilà) a Giovanna d'Arco. Davanti a costui, la donna si fa interprete di «un nuovo rapporto interpersonale tra i due sessi, per farla finita con quel banale, inevitabile rapporto di ambiguità, di porcheria molliccia tra femmina e maschio a tutto vantaggio sempre del maschio gallo e aggressore» e si proclama infine fondatrice di «questa cosa» a cui noi «moderni» abbiamo dato il nome di «femminismo» (Santucci 2006, 243-4).

[34] Il fenomeno è noto con il nome di *remediation*, cioè l'appropriazione di un medium in un altro (Bolter e Grusin 1999, 21-50), studiato nello specifico anche per la radio (Whittington 2014). Se vogliamo, una fase precedente ai fenomeni di *Deep Remixability* o *Hybridization* del software come metalinguaggio (Manovich 2010, 159-240, 267-76), evidente ad esempio nella piattaforma YouTube che contiene le *Interviste impossibili* trasmesse in origine alla radio.

[35] L'ultima puntata, la n° 8 (Archivi Teche Rai di Firenze, Faldone 1570, fasc. 10) è una *summa* della trasmissione: un ascoltatore vuole parlare con tutti e viene accontentato; rispondono gli attori precedenti e altri mai ascoltati.

soprattutto dopo il successo di programmi che utilizzano per la prima volta la chiamata telefonica con il pubblico: nel gennaio 1969, esordisce *Chiamate Roma 3131*, ideato da Luciano Rispoli e Leone Piccioni e che vede coinvolta anche Lidia Motta: «È la prima volta che il telefono diventa strumento costitutivo, e non solo occasionale, di un programma radiofonico» (Monteleone 2009, 365[36]). Quando si giunge alle *Interviste impossibili* degli anni 1974 e 1975, il tempo per i *Fantasmi del dialogo* – titolo di uno studio sull'impiego del telefono nei media audiovisivi – è ormai maturo (Simonelli, Taggi 1985).

Molte delle *Interviste impossibili* riproducono appositamente la telefonata via radio[37]. L'intervistatore entra nell'universo dell'intervistato attraverso un collegamento via filo tra vita terrena e ultraterrena che, nel caso dell'intervista a Francesca da Rimini di Sanguineti citata da Eco, produce anche un effetto uditivo, perché la conversazione all'inizio è disturbata, come se l'inviato RAI faticasse a prendere la linea (Sanguineti 2006a, 218). Addirittura Sanguineti scambia Francesca per una centralinista, cui chiede di passargli Paolo Malatesta; ma la donna si sostituirà a lui, per rivendicare la propria autonomia[38]. Questa struttura dialogica si riscontra anche nelle interviste immaginarie a teatro[39], nonché in quelle su carta, ad esempio quando due intervistatori decidono di contattare Emma Perodi: «Alla fine mi decido ad incontrarla. Frugo nelle tasche, caccio fuori il biglietto, contemplo la rotella del telefono lottando con gli ultimi dubbi. Compongo meticolosamente il numero e trattengo il fiato. Risponde una voce lontanissima, quasi soprannaturale» (Depaolis, Scancarello 2013, 61[40]).

[36] La comunicazione a doppio filo tra microfono e telefono, in diretta e senza filtri a differenza di *Chiamate Roma 3131*, costituisce una delle sperimentazioni più efficaci di Radio Alice (<https://www.radioalice.org>). Si veda Collectif A/traverso 1977.

[37] Precisiamo che l'uso finzionale del telefono in queste trasmissioni non è improntato alla riproduzione del discorso «schizofrenico» che, simile ai processi di comunicazione dell'inconscio, Avital Ronell riconosce agire anche nel dialogo all'apparecchio (Ronell 1989, 84-94).

[38] «Ma il Paolo, guardi, non parla con nessuno, le dico. [...] Piange perché dice che ci è rimasto incastrato, lui, lì con me. [...] Non è lui che si è abusato lì di me, della mia debolezza di povera donna? [...] Insomma, chi ci è rimasta lì fregata, guardi, alla fine, sono proprio io» (Sanguineti 2006a, 222). Il Socrate intervistato sempre da Sanguineti presenta invece la comunicazione come registrata: «Conserva religiosamente il nastro, che sta lentamente ruotando dentro il tuo magnetofono, o mio diletto: perché questa, o Edoardo, è la fine dell'uomo migliore che tu abbia mai conosciuto [...] unico e solo... senza lasciarsi intervistare» (2006b, 50). Con Sigmund Freud, l'intervistatore si tramuta in paziente e l'intervista in seduta psicanalitica (Sanguineti 2006c). Il modello psichiatrico è ripreso anche in un'intervista su palcoscenico (Montesano 2011). Tutte queste varianti finzionali rimandano ad altri aspetti evidenziati per l'intervista mediatica: l'intento documentario, la situazione confessionale-psicoanalitica.

[39] Ad esempio l'intervista telefonica tra Gianmaria Testa e Fred Buscaglione (Testa 2008).

[40] D'altronde nella "Presentazione" di Walter Scancarello la discendenza dal modello del programma radiofonico RAI è esplicitata subito all'inizio (Cavallera e Scancarello 2013, 7). Ma non sempre l'espediente telefonico è utilizzato. L'intervista immaginaria su carta può trovare mezzi solidali con il suo supporto. Ad esempio, in un volume che riguarda i personaggi storici della città di Modena, l'autore comunica con essi dall'aldilà via posta, tramite

Ogni intervista è il risultato della comunicazione tra due parlanti. Negli esempi precedenti, l'intervista impossibile con l'aldilà scorre a doppio filo grazie all'espediente del telefono. Se prendere la linea con l'oltretomba garantisce lo *scoop* dell'incontro, ci porta anche al cospetto di fantasmi che sembrano prendere il controllo della conversazione. L'intervista non si limita, cioè, a far interrogare da un autore di oggi una personalità per come ci è stata consegnata dalla Storia. Invece, il personaggio viene attualizzato e trasformato in una figura anacronistica. Questa scelta illumina il vero scopo dell'intervista impossibile. Se l'intervistatore può raggiungere con la voce l'aldilà, non dialoga con qualcuno che conosce solo i propri ricordi. Al contrario, questi travalica le frontiere del tempo e, oltre a entrare in contatto con noi, ottiene pure una vita immaginaria che combina epoche differenti. Il peso attribuito ai parlanti rispetta, insomma, il senso della proiezione che l'autore compie sul personaggio. Nella misura in cui il secondo sa ciò che anche il primo conosce, lo svolgimento del colloquio si sposta a vantaggio dell'intervistato, lasciando allo scrittore un ruolo accessorio e marginale, che lo rende molto simile ai rappresentanti della stampa contro cui reagiva nella forma dell'autointervista. Deprezzarsi attraverso di essi, autorizza però la riuscita di un più importante compito che l'intervista impossibile porta a termine. In definitiva, essa non procede davvero secondo una direzione che va dal nostro presente al passato, perché il secondo è già alterato dal primo; piuttosto, l'autore mette in comunicazione la contemporaneità con il campo stratificato dell'immaginario culturale, facendo dell'intervistato il centro espressivo dell'incontro che si realizza sempre tra i testi e l'interpretazione, tra la memoria storica e le prospettive attuali.

In coda, citiamo qualche esempio della fortuna (non solo) radiofonica delle *Interviste impossibili*[41]. Le realizzazioni successive se ne distinguono perché prediligeranno soprattutto la dimensione comica. Qualche anno dopo la loro prima diffusione, una serie di interviste immaginarie andrà in onda su Radio Due tra il 1978 e il 1979: *C'ero anch'io: radiocronache immaginarie dei nostri inviati speciali*. Tornano gli stessi autori tra le due produzioni, come Fabio Carpi o Andrea Camilleri, che lavorava ancora alla RAI[42]. Questa serie di venti puntate e di venti minuti ciascuna offre radiocronache da eventi del passato, come la

lettera. Soltanto dopo questo contatto, queste figure si materializzano in un luogo della città significativo per la loro vita (Lavini 2017). L'intervista impossibile in forma scritta ripiega così nella descrizione dei profili immaginari, reintroducendo quei cappelli introduttivi di matrice ottocentesca che, senza poter contare sui media audiovisivi, dovevano completare verbalmente il ritratto dello scrittore intervistato. Questi cappelli ritraggono l'autore (i suoi vestiti, l'ascolto della sua voce) anche nel volume di Scaraffia (2002), in cui compaiono suoi feticci, come fotografie e riproduzioni di manoscritti.

41 Quasi un centinaio di interviste impossibili sono state trasmesse su Radio Vaticana in un programma *Faccia a faccia improbabili* tra il 2009 e il 2015 e possiamo leggerne una trascrizione (De Luca, Bignami 2016). Nella "Presentazione", Remo Ceserani ricorda il genere del dialogo con i morti e la trasmissione di Radio RAI (De Luca, Bignami 2016, 5-9). Si veda anche Lagazzi 2013, originariamente redatto per Radio Vaticana.

42 Camilleri entra alla RAI per coprire la maternità di Lidia Motta nel 1959 (Motta 2000, 99).

battaglia di Maratona (di Edoardo Torricella) o l'incontro di Papa Leone I con Attila (di Luigi Malerba), in una sceneggiatura che replica grosso modo quella di Ceronetti (2006). Il duo Lillo e Greg, nel programma *Almanacco di 610* dal 2014 fino a oggi, ne ha fatto una gustosa parodia: a causa di difetti nei microfoni, le interviste non potevano prevedere la pronuncia di singole consonanti o vocali, rendendole in tal modo esilaranti e, di fatto, 'impossibili' da portare a termine, come nel caso di Zuckerberg che si lancia dal paracadute (2019).

Nelle sue varie forme, l'intervista impossibile può decidere di intraprendere un intento didattico, gettando una luce sulla storia nazionale o locale, sulla biografia di personaggi storici (Gervaso 1994; Sbaraglia 2003[43]). Infine, dialoghi immaginari possono essere ancorati a iniziative di promozione editoriale[44] o di celebrazione in occasione di importanti ricorrenze[45]: altrettanti meccanismi di mercificazione dell'immaginario. Gli ultimi tre usi appena descritti – comico, didattico, promozionale – diventano prevalenti nelle interviste immaginarie sviluppate in altri supporti, a partire dalla televisione.

2. Una deriva comica: alla televisione

Il tentativo di esportare l'intervista impossibile alla televisione non produce un potenziale anacronistico per il personaggio, né una parodia dell'intervistatore; anzi in questo caso avviene proprio il contrario: le sue capacità interlocutorie sono particolarmente affinate e ne fanno un esemplare giornalistico serio.

La radio commerciale vede la luce in Europa solo nel Dopoguerra[46] e la televisione ben più tardi, mentre il primo grande format televisivo che fa uso dell'intervista si afferma negli Stati Uniti già a metà degli anni Cinquanta. Trasmesso inizialmente su un'emittente locale di New York, il programma *Night Beat* di Mike Wallace passa nel 1957 in prima serata alla ABC, dove l'intervi-

[43] In particolare, *Incontri impossibili* è il titolo di un programma diffuso nel 1980 su Radio Adige (interrotte le trasmissioni FM nel 2017, continua in podcast) che ha per argomento la storia locale. I testi sono raccolti nel volume Cenni 1980.

[44] La collezione pubblicata da *La Repubblica* nel 2005, *I grandi romanzi dell'Ottocento*, viene sostenuta da una campagna di *spots* radiofonici. Stessa strategia per l'edizione dell'*Enciclopedia filosofica* di Bompiani per *Il Corriere della Sera* del 2010.

[45] Romaric Godin intervista Marx per il bicentenario della sua nascita (Godin 2018). Su *Alias* – il settimanale del *Manifesto* – esce un dialogo tra Gramsci e uno studente: l'occasione è la riapertura della casa di Antonio Gramsci a Ghilarza e la sua trasformazione, sostenuta dalla Fondazione Casa Museo Antonio Gramsci, in residenza per artisti (Misuraca 2020). Per la mostra su Ulisse a Forlì, l'eroe è incontrato a Itaca, tra negozietti che vendono souvenir e *action figure* dei suoi compagni «con aspetto umano e animale» (*Quella volta che ho incontrato Ulisse* 2020). Già nel 1975 Giuseppe Bonura intervista famosi personaggi letterari nella sua rubrica "Eroi di carta" sul *Corriere dei ragazzi* (Bertoni 2018, 5). Si intervisteranno anche altri eroi del mercato del divertimento di oggi, come quelli dei videogiochi, ad esempio Lara Croft di *Tomb Raider* (<https://www.universotombraider.com/intervista.html>). L'eroina digitale appare direttamente in TV mentre viene intervistata dalla RAI in un programma degli anni Novanta.

[46] In Italia le reti di trasmissione erano completamente distrutte. Alla fine del 1947 la densità radiofonica italiana era ancora una delle più basse d'Europa (Monteleone 2009, 160, 243).

statore s'intrattiene con attori, artisti, scrittori. *Night Beat* fornisce un modello d'intervista televisiva poi imitato in tutto il mondo, anche in Italia, con *Uomini e libri* (1958-61) e *Libri per tutti* (1962-63) a opera di Luigi Silori[47]. Rebecca Roach collega l'emergere dello stile della *The Mike Wallace Interview* al rinnovato clima culturale statunitense[48]. Prima della Seconda guerra mondiale, le interviste radiofoniche erano deferenti. Nel 1956, Wallace inizia le sue interviste, a soli due anni di distanza dalla messa in stato d'accusa di Joseph McCarthy da parte della stampa, che ne stigmatizza la propaganda anticomunista e denuncia le false accuse con cui ha condotto la sua caccia alle streghe. La fiducia nell'efficacia dell'interrogatorio, elevato ormai a strumento istituzionale durante gli anni del maccartismo, s'incrina. Il giornalismo assume un profilo più critico che diffida degli organi del potere, ben prima del caso Watergate (1972) e dell'intervista-duello Frost-Nixon del 1977.

Come gli altri invitati, gli scrittori sono sottoposti da Wallace a un processo di verifica inedito[49]: vengono accolti dal giornalista in uno studio televisivo dove domina il nero, inserito per evitare al pubblico ogni distrazione e attirare l'attenzione sull'intervistato; le telecamere insistono sul primo piano per evidenziare i suoi difetti fisici; il telespettatore è portato a identificarsi col punto di vista dell'intervistatore, ora ripreso soltanto di spalle (tranne che all'inizio e prima delle pause pubblicitarie). Per finire, quest'ultimo giunge all'appuntamento preparato, cita dichiarazioni passate del soggetto, lo si vede di stralcio mentre sfoglia i propri appunti.

Nella sua componente più trasgressiva e liberatoria, la televisione italiana reagisce a questo modello prendendo in prestito, sempre all'interno delle sue tradizionali funzioni di intrattenimento, l'intervista impossibile radiofonica e imprimendole una carica più comica. Intanto, il mancato coinvolgimento degli scrittori non produce personaggi storici complessi come i precedenti[50]. Le *Interviste impossibili* rappresentano il punto più alto della partecipazione degli scrittori italiani a un medium di massa, seppur raggiunto con un certo ritardo

[47] «Il primo, che contò 177 puntate a cadenza settimanale, permise a Silori, affiancato talvolta da Giulio Cattaneo ed Elio Vittorini, di intervistare scrittori come Italo Calvino, Primo Levi, Aldo Palazzeschi, Vasco Pratolini e Dino Buzzati. Il secondo, che di fatto rinnovava la formula precedente con un più attento mandato pedagogico e di guida alla lettura, si concludeva di norma con un'intervista di Silori dedicata alle abitudini di lettura di noti personaggi dello spettacolo» (Fastelli 2019, 78). Ricordiamo che in Francia il modello dell'intervista in studio è presente con *Lectures pour tous* dal 1953 (cfr. *supra* cap. 1, par. 3.1).

[48] Si veda tutto il capitolo quarto, "Control and Communication. The Interview at Mid-Century" in Roach 2018, 134-68.

[49] Wallace spesso iniziava con: «Buonasera. State per essere testimoni di un'intervista spontanea e non censurata» (Roach 2018, 141).

[50] Fa eccezione *A grande richiesta*, andato in onda nel 1981 in cinque puntate con personaggi storici intervistati da alcuni autori delle *Interviste impossibili*: l'intervistatore era impersonato da Carlo Hintermann, i personaggi da attori come Gabriele Lavia e Giorgio Albertazzi (Pavolini 2006, xxii).

rispetto ad altri paesi[51]. L'intervista impossibile che appare sui nostri televisori è invece, fin da subito, allineata ai formati che si sperimentano all'estero e soprattutto negli Stati Uniti, come del resto avviene per tutto il palinsesto della RAI (Monteleone 2009, 320-7).

Per il programma televisivo scritto da Renzo Arbore e Luciano De Crescenzo, *Telepatria international, ovvero niente paura… siamo italiani!* la fonte è di sicura origine straniera: *Meeting of Minds*, un programma di Steve Allen andato in onda su PBS tra il 1977 e il 1981[52]. *Telepatria* trae dallo spettacolo americano l'idea del dialogo con famosi personaggi storici, instaurando spesso un collegamento medianico con l'aldilà (in continuità con le *Interviste impossibili*[53]) che ha solo un fine parodico. Ad esempio, il Dante impersonato da Roberto Benigni in tunica rossa e corona di alloro è inabile alla rima, confonde le parole e solletica continuamente la risata da parte del pubblico[54].

Dal canto loro, le realizzazioni più serie si servono del classico modello dell'intervista televisiva per uno scopo interamente divulgativo e didattico[55]. Una puntata del programma televisivo di Corrado Augias, *I visionari*, vede il presentatore impegnato in una breve intervista con Giacomo Leopardi, interpretato in studio da un attore in ombra, che risponde attraverso brani estratti dalle opere del poeta[56]. Per incontrare un'intervista impossibile se non parodica, almeno satirica, bisogna tornare in Francia. La collezione francese, *Un siècle*

[51] Come ricorda Vittorio Sermonti in occasione delle *Interviste impossibili Live* di cui parleremo nel prossimo sottocapitolo, un programma radiofonico italiano che coinvolgesse gli scrittori agiva in realtà come un «aggiornamento» rispetto a quello che avveniva in Europa (Radio Tre Suite, 4 febbraio 2008, Teche RAI).

[52] L'interesse era dato dalle diatribe tra gli ospiti, più che dall'intervista di Allen (Boni 2009, 80).

[53] Il programma andò in onda su Rete 2 in tre puntate, nella fascia oraria delle 20:40, nel dicembre 1981 (si vedano le trascrizioni in Boni 2009, 129-33).

[54] Ricordiamo che in *Non ci resta che piangere* (1984), la coppia Benigni-Troisi dialoga con Leonardo da Vinci, ma nella finzione cinematografica ciò avviene durante un salto temporale nel passato, nel 1492. In Portogallo, sempre negli anni Ottanta, il comico Herman José crea 'interviste storiche' interpretando, in costume, personaggi della storia nazionale. Ottengono lo stesso effetto esilarante le interviste strampalate della trasmissione *Cinico TV*, andata in onda su RAI Tre (1992-1996). In area francofona, una webserie della Radio Televisione Svizzera s'intitola *L'entrevue de la mort qui tue*. Ne esiste anche una versione televisiva, in cui le risposte dei personaggi defunti vengono montate a partire da interviste reali, come quella diffusa per i venticinque anni trascorsi dalla morte di Serge Gainsbourg.

[55] Il gruppo editoriale *La Scuola* ha creato una webserie dove alcuni studiosi intervistano filosofi del canone: le sessantasette puntate sono accessibili su YouTube. Su RaiPlay è iniziato recentemente il programma, in collaborazione con l'Università di Modena e Reggio Emilia, *Grandi autori. Interviste impossibili* (2021), che si serve soprattutto della forma del documentario, di circa 30 minuti a puntata, ma romanzato con dialoghi tra personaggi in costume.

[56] La trasmissione è incominciata nel 2016 ed è ancora su RAI Tre (<https://www.visionari.rai.it>). In un'inversione delle parti, Corrado Augias interpreta John Stuart Mill in una sua intervista impossibile del 2008 (Augias 2011). Cito anche una video-intervista con Lodovico Antonio Muratori, diffusa su YouTube per le celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia (Al Kalak, Cattini 2011).

d'écrivains (1995-2001), nasce per finalità archivistiche ed è composta da duecentocinquantasette documentari televisivi che contengono diverse interviste a scrittori del Novecento. La puntata di congedo, però, mette in scena uno scrittore interamente immaginario[57]. Il ritratto di Antoine Chuquet, che sarebbe morto nel 1982, non è ricostruito tramite interviste all'autore (in)esistente, ma a personalità reali che fingono di ricordarne la personalità, come Bernard Pivot (che si rammarica di non averlo mai potuto invitare a quella che sarebbe stata la sua ultima trasmissione, "Confessatevi a Bernard Pivot prima di morire") o Philippe Sollers, che imita François Mitterrand mentre rievoca il suo incontro con Chuquet. La finzione è svelata al pubblico soltanto al termine della puntata dal suo stesso creatore (Rapp 2001, 43').

Questa modalità gioca platealmente con un formato televisivo, mostrando come si possa portare un'inchiesta sullo schermo che, pur contravvenendo al proposito documentario, funzioni senza intoppi dall'inizio alla fine[58]. Nella puntata su Chuquet, si decide di creare un vuoto al centro del discorso, per circondare un personaggio assente con una serie di giudizi pronunciati da note figure pubbliche. Il loro corollario di parole accredita uno scrittore inesistente come autentico davanti al pubblico.

Al di là di queste soluzioni originali, nell'intervista impossibile sullo schermo l'opzione prevalente resta quella di ripiegare sul travestimento comico del personaggio tramite un costume. Sappiamo che alla radio l'ascoltatore si compone una immagine acustica dell'intervistato che può anche prescindere da quella visiva, se egli non l'ha mai vista oppure ne ha colto i lineamenti parzialmente, ad esempio nei ritratti fotografici sui giornali e le riviste, mentre «l'immagine televisiva è insieme *parziale* e *totalizzante*, poiché *definisce* uno spazio e lo trasforma in modello della realtà sociale» (Guidetti 2002, 245). Al centro della vita domestica, il televisore codifica per i suoi spettatori figure sociali predefinite, strutturate in codici visivi e vocali che sono veicolati dall'inquadratura e resi accessibili allo sguardo. Per questo i personaggi immaginari sono portati ad assumere ruoli stereotipati: non quelli consegnati dal passato culturale, ma quelli elaborati dallo spettacolo, «organizzazione sociale presente della paralisi della storia e della memoria, dell'abbandono della storia» (Debord 1979, 124). La presenza del costume è funzionale a questa stereotipia e vedremo che, in altre forme, l'intervista impossibile saprà farne un impiego diverso.

[57] È stato inventato un vero e proprio paratesto critico per un autore interamente immaginario raccogliendo studi sulla sua opera e altri materiali preparatori (Puech, Savigny 2008). Si veda Martens 2021.

[58] La costruzione potrebbe essere di matrice cinematografica. All'inizio di *He Got Game* di Spike Lee (1998), appare sullo schermo un programma dedicato al protagonista del film, giovanissima promessa della pallacanestro, in cui sono montati stralci da interviste a persone reali, tra cui Michael Jordan, che pronuncia il commento che dà il titolo alla pellicola. Si veda anche *La Commune (Paris, 1871)*, film del 2000 diretto da Peter Watkins, che si compone di interviste immaginarie ai partecipanti della rivoluzione.

3. Sul palcoscenico: il fantasma dell'opera

La variante dell'intervista impossibile appare sul palcoscenico teatrale in concomitanza con l'esplosione dei festival letterari, i quali costituiscono un altro nodo di una «rete della scrittura» sempre più estesa (Mazzarella 2008, 39). Anche in questo formato, l'intervista immaginaria può avere soprattutto o soltanto uno scopo didattico: *Modenesi, che storia!* è una serie di quattro interviste immaginarie realizzate nel 2008 all'interno delle Serate Estensi – annuale ricostruzione storica della città emiliana sotto la dominazione estense – e progettate «nello stile di un talk-show istruttivo»[59]. Anche se sono interviste in costume come già lo erano quelle sullo schermo, il loro colloquio è improntato all'informazione storica e adotta uno stile diverso da quello alla televisione. Allo stesso tempo, si differenzia dalle *Interviste impossibili* alla radio perché non deve giustificare la presenza del personaggio sul palco, ad esempio tramite accenni a viaggi surreali o a chiamate con l'aldilà. Lo spazio dove avviene la recita è già delimitato come il luogo di una finzione, che tradizionalmente viene osservato dagli spettatori grazie alla trasparenza della quarta parete.

Se troviamo un tentativo di drammatizzare le originali *Interviste impossibili* in una produzione di Teatro Due nel 2017[60], la casa di produzione Gush, assieme a Radio Tre, ha ideato un formato che è riuscito a proporre nuove interviste impossibili abbastanza vicine agli intenti della trasmissione originale. Per un totale di dieci spettacoli, le *Interviste impossibili Live* rappresentate all'Auditorium di Roma tra il marzo e il maggio 2008 cercano di fare dell'intervista immaginaria un genere da palcoscenico[61]. Non solo perché coinvolgono nuovamente gli scrittori, ma anche perché la recitazione apre un'interessante prospettiva con cui studiare l'evoluzione del nostro genere.

Come *première*, furono proposte il 4 febbraio 2008 tre teatralizzazioni delle *Interviste impossibili* originali, tra cui quella all'Uomo di Neanderthal di Italo Calvino. Le varianti di tono utilizzate da Paolo Bonacelli nel ruolo dell'Uomo sono poche. Eppure, l'interprete aggiunge un'interessante osservazione quando interrogato prima dello spettacolo su Radio Fahrenheit: anche se niente cambia rispetto al linguaggio ideato da Calvino, l'attore intende riprodurlo con «piccoli atteggiamenti corporei»[62].

[59] Matilde di Canossa, Francesco I d'Este, Angelo Fortunato Formiggini, Gregorio Agnini intervistati da Paolo Golinelli, Marco Cattini, Ernesto Milano, Giuliano Muzzioli (*Modenesi, che storia!* 2008). Si ringraziano gli organizzatori per aver fornito copia di alcuni copioni.

[60] Il programma teatrale è sul sito della Fondazione Teatro Due di Parma (<https://www.teatrodue.org/le-interviste-impossibili>). Lorenzo Pavolini spiega che si tratta di una drammatizzazione fedele ai testi radiofonici degli anni 1974-1975.

[61] Lo spettacolo è stato anche trasmesso in diretta sia televisiva su RaiSat Extra, all'ora di punta (21), sia radiofonica su Radio Tre Suite. Le trascrizioni si trovano in Alferj e Frandino 2008. Un'altra serie di interviste impossibili è andata in scena tra il 2008 e il 2009 in diversi festival italiani per la cura delle stesse autrici. Assieme ad altre realizzate appositamente per il volume, queste interviste impossibili si possono leggere in Alferj e Frandino 2011.

[62] Come accennato (cfr. *supra* par. 1), l'intervista originale è l'unico caso in cui lo scrittore (Calvino) non utilizza la propria voce: Vittorio Sermonti, allora, intervistava Marco Aurelio interpretato da Carmelo Bene; ora interpreta l'imperatore, mentre il ruolo dell'intervistatore è assunto da Roberto Herlitzka.

Gli spettacoli successivi portano in scena nuove interviste impossibili, appositamente preparate. Gli attori nei panni del personaggio compaiono in piedi davanti al leggio su cui è posto il copione preparato dagli scrittori, ugualmente presenti sul palco nel ruolo degli intervistatori. Entrambi riproducono gli atteggiamenti dei loro predecessori alla radio: gli autori non tentano particolari performance vocali, gli interpreti introducono sul palco la propria capacità vocale. La differenza più importante emerge, piuttosto, rispetto all'intervista impossibile alla televisione. Quei costumi che caricaturavano i personaggi del passato sono per lo più assenti. Nondimeno, l'abbigliamento degli interlocutori può svolgere un'altra funzione. All'inizio della sua intervista a Edgar Allan Poe, Carlo Lucarelli osserva il vestito nero che indossa Sergio Rubini, interprete del celebre scrittore, e ne chiede la ragione:

> LUCARELLI: Posso cominciare con una domanda stupida? Dopo ne ho tante di molto più intelligenti, almeno spero, però adesso che l'ho vista mi è venuto in mente questo, perché lo chiedono sempre a me, ad ogni presentazione. Tutte le volte c'è una signora che alza la mano e dice: Come mai si veste sempre di nero? [...]
> POE: Non mi vesto sempre di nero.
> LUCARELLI: Adesso è vestito di nero. E io so che quando compra un vestito chiaro poi lo fa tingere [...].
> POE: Mi vesto sempre di nero perché mi piace. E perché mi sembra più in tono con il mio umore, che anche quando non è malinconico e cupo, è... come dite voi, oggi? *Noir* (Lucarelli 2008, 109).

Contemporaneamente, lo spettatore osserva che anche Lucarelli si presenta in un completo scuro. L'abito uguale per entrambi segnala sul piano visivo l'identificazione tra intervistatore e personaggio. Le interviste impossibili sul palcoscenico mostrano, se non la ricerca d'un rapporto d'intimità da parte dell'autore del dialogo, almeno la comunanza letteraria, il legame che scorre tra i due per l'influenza esercitata da Poe su Lucarelli. La caratteristica principale delle *Interviste impossibili Live* è l'inserimento nel campo non solo verbale, ma anche visivo, di una giustificazione che spieghi la scelta da parte di uno scrittore d'intervistarne un altro ormai scomparso.

Sulla stessa linea, agisce nell'intervista impossibile a teatro una strategia, in origine narrativa, che acquisisce un significato peculiare per l'autore che intervista il personaggio. In alcuni colloqui, l'intervistato non diventa soltanto immediatamente visibile nella sua natura di proiezione dello scrittore, ma arriva con costui perfino a una collisione delle identità, a un punto in cui esse iniziano a confondersi. In determinati casi, infatti, avviene qualcosa di simile a una metalessi narrativa.

La metalessi è innanzitutto una figura retorica che trasgredisce i limiti imposti da un racconto al narratore e ai suoi personaggi. Confondendo il discorso del narratore e il piano della rappresentazione, crea uno spazio discorsivo in cui possono coesistere livelli intradiegetici ed extradiegetici (Genette 1972, 243 sgg.). Nella variante più classica, l'autore interviene al livello intradiegeti-

co in cui opera il narratore, fingendo di creare quegli effetti che invece racconta (ad esempio, un commento del narratore tale quale «Lasciamo questo personaggio e passiamo ad altro»). Ma sono state ideate situazioni più paradossali e inventive, come il lettore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Italo Calvino che diviene il protagonista della storia, o l'attore che passa attraverso lo schermo ed entra nella sala cinematografica, come accade in *La rosa purpurea del Cairo* (1985) di Woody Allen (Genette 2004, 67; Meneghelli 2018, 7-8). Come già nelle *Interviste impossibili* radiofoniche originali[63], e in interessanti casi più recenti sempre alla radio[64], anche nelle *Interviste impossibili Live* ci sono metalessi linguistiche e retoriche, ad esempio quando Tex Willer, interrogato da Gianrico Carofiglio, confessa di essere sempre stato, da bambino, alle «spalle» dell'autore, mentre questi leggeva i suoi fumetti d'avventure:

> TEX: …certi pomeriggi di primavera. Avevi una specie di rituale. Ti facevi un panino al prosciutto, poi prendevi tre o quattro albi di quelli che ti piaceva rileggere e andavi a sederti su quella poltrona di mio padre.
> CAROFIGLIO: Ehi! Ha detto: «di *mio* padre».
> TEX: Ho detto così? Strano, non me ne sono accorto. Volevo dire: «di *tuo* padre», naturalmente (Carofiglio 2008, 81-2).

Il personaggio immaginario confonde i pronomi «tuo» e «mio» e finisce, così, per indicare il padre dell'intervistatore come fosse il proprio. Questa metalessi è di tipo retorico, il cui scopo è palesare a livello verbale l'identificazione latente tra intervistatore e intervistato. Ma la metalessi può spingersi ben oltre, anche nel genere delle interviste impossibili teatrali. Nel caso di quella di Walter Siti al personaggio mitologico di Ercole (10 marzo 2008) incontriamo un tipo di metalessi che moltiplica le identità invece di raccorparle. Non più un semplice errore che palesa al pubblico la proiezione dell'autore sul suo interlocutore inventato, ma un sovvertimento dell'intero dialogo a due, che diventa infine un'intervista a tre.

All'interno di Ercole, interpretato da Valerio Mastandrea, si nasconde un personaggio romanzesco dello stesso Siti, il culturista Marcello, che emerge per rivolgersi anch'egli al suo autore. Una spiegazione preliminare – che incontriamo nella raccolta pubblicata da Einaudi subito dopo la rassegna – ci spiega la presenza di questo ospite: «Il testo è stato scritto pensando che il ruolo di

[63] Nelo Risi incontra il reverendo Dodgson, *alias* Lewis Carroll, sotto un albero a Oxford, dove trova rifugio anche Alice, uscendo dal suo mondo di finzione per partecipare all'intervista immaginaria come terzo interlocutore (Risi 2006).

[64] Dopo aver intervistato Machiavelli, Darwin, Einstein e tanti altri, una puntata di *Tutta l'umanità ne parla*, programma di Radio Tre, celebra James Joyce: Edoardo Camurri e Pietro Del Soldà interrogano in collegamento dall'aldilà lo scrittore, mentre Leopold Bloom è ospite in studio; la parte finale è un'intervista immaginaria a una celebre lettrice dell'*Ulysses*, Marilyn Monroe (il riferimento è a una nota fotografia che la ritrae con in mano il romanzo). Questo «Joice» contemporaneo è interpretato da Alessandro Bergonzoni, che affianca una carica ironica all'intento divulgativo e celebrativo degli altri intervenuti (Camurri, Del Soldà 2018).

Ercole potesse essere recitato, sulla scena, dall'uomo che nella vita reale mi ha ispirato (cfr. *La magnifica merce*, *Troppi paradisi* e *Il contagio*) il personaggio letterario di Marcello» (Siti 2008, 179). D'altronde, il personaggio di Marcello era paragonato a Ercole già in diversi romanzi[65] e una sua trilogia porterà il titolo *Il dio impossibile* (Siti 2014). I livelli finzionali sono quindi duplici: l'immaginario proprio del mito[66] e quello romanzesco creato da Siti.

Nel copione pubblicato in seguito, Siti mostra di voler conservare, nel personaggio da intervistare, una differenza tra Ercole e Marcello: «Facciamo così: io intervisto il dio Ercole, che mi risponde in italiano; se vuoi intervenire come Marcello, intervieni in romanaccio, come parli te» (Siti 2008, 180). In realtà, nella sua realizzazione a teatro, non possiamo ascoltare un'alternanza di registri come la seguente, presente nella versione a stampa:

> ERCOLE: [...] pare che so' l'ultimo dei tossici, che nun valgo un cazzo... (*tornando alla voce del dio*) scusate se interrompo, ma Marcello non ha proprio tutti i torti... sostenere il peso del mio corpo, per un umano, non è semplicissimo... (*ancora con la voce da coatto*) dijelo, a E'... (*rivolto all'intervistatore*) pe' lui è normale, lui è 'n dio, ma io me spacco er culo in palestra pe' regge er ritmo, si nun me bombardo nun ja'a fo... le sostanze de lassù quaggiù nun ce stanno, sicché me devo arrangià... (Siti 2008, 185-6).

Come in altre di queste interviste impossibili, compare l'idea di utilizzare la risorsa della voce che permette, al pari delle *Interviste impossibili* originali[67], di enfatizzare la distanza tra i due parlati tramite l'accento, marcato su inflessioni dialettali che rispecchiano determinate classi o ruoli sociali (ricordiamo il fiorentino usato nell'intervista di Eco). Anche Siti si rivolge a Ercole in italiano, ma il doppio registro linguistico che l'eroe impiega nella trascrizione posteriore subisce, nella versione teatrale, una semplificazione: Ercole parla soltanto con cadenza romanesca. Non c'è quindi distinzione nell'uso orale che consenta di capire quale identità stia parlando.

Per di più, all'inizio, Siti non precisa chi siano quei due che lottano dentro il personaggio, ma accenna soltanto che nell'intervistato convive il dio e «l'altro nel cui corpo Ercole si era rifugiato provvisoriamente». Così, quando l'autore chiede a Ercole perché parlasse in romanesco, costui nega di farlo; quando fa qualche

[65] In un'intervista di Valentina Sturli, Siti dichiara rispetto ai propri tentativi di scrittura cinematografica: «Io ci ho anche provato a fare una cosa su Ercole, di cui è rimasto solo un pezzettino diviso in scene che è poi uscito su una rivista pugliese... l'ho mandata un po' in giro, qualche casa di produzione, ma non se n'è mai fatto niente. Non era venuta particolarmente bene» (Sturli, Siti 2017, 471). Per il personaggio di Ercole in Siti si veda Delo 2017-18.

[66] L'ipertesto dei riferimenti a Ercole comprende Sofocle, l'iconografia pittorica dell'*Ercole al bivio* di Domenico Beccafumi e quello di Annibale Carracci, fino all'Ercole Farnese che appare anche sullo schermo del teatro (si veda Panofsky 2010).

[67] Emma Dante interroga un Polifemo che oscilla tra la lingua che gli consegna il mito, il siciliano, e il napoletano: «Ma che minchia succede? Sto parlando in siciliano! E. DANTE: È naturale! State raccontando la storia!» (Dante 2008, 100).

riferimento indiretto a Marcello o commenta alcune sue abitudini, l'intervistato si mostra ignaro e chiede spiegazioni, spazientito[68]. Il ritardo nello svelamento di Marcello è funzionale al ritmo dello spettacolo. Bisogna infatti attendere le ultime battute dell'intervista per sciogliere il nodo cruciale di questa duplice identità:

> WALTER: Scusa se mi permetto, Ercole, ma forse sei un po' imprudente anche nella scelta delle persone in cui ti manifesti; scegli gente senza spina dorsale, che la disciplina non sa neanche cosa sia, e la politica meno che meno… [...]
> ERCOLE (*con la voce di Marcello*) Sai che c'è? nun me va più.
> *Ercole si alza di scatto e abbandona il palcoscenico* (Siti 2008, 192).

Marcello si ribella al suo autore e si rifiuta di continuare a svolgere il ruolo d'incarnazione del dio. Gli spettatori in sala hanno però ascoltato un'aggiunta importante, che sarà omessa nella trascrizione:

> WALTER: Beh, temo che Ercole se ne sia andato perché ho fatto ancora una volta un riferimento che non ha capito. Mi dispiace, ma d'altra parte, senza quei riferimenti anche la sua presenza qui era piuttosto inutile. Vado avanti da solo. Anzi, ne approfitto per spiegare a voi com'è nato questo testo e perché continuavo come uno scemo a parlare ad Ercole di cose che lui non poteva sapere. Lui da quel dio intronato com'è non può ricordarselo, ma fino a poco tempo fa si era incarnato in un culturista romano al quale io mi sento molto legato. Mi aveva colpito l'analogia tra la vita di colui che amavo e la vicenda mitologica di Ercole, la stessa commistione di forza fisica e fragilità emotiva, le medesime ambiguità sessuali; perfino certi dettagli: il ruolo di portiere che Ercole svolgeva in Olimpo e il mio amico che giocava in porta, Ercole che aveva salvato Prometeo strozzando l'aquila che gli rodeva il fegato e lui che aveva salvato me dall'angoscia che mi sbranava. Qualche volta ci abbiamo pure scherzato sul rapporto tra l'ambrosia che Ercole si prendeva lassù e sostanze molto più ingannevoli che lui si prende quaggiù. Poi l'incarnazione è finita [...]. Io speravo che Ercole parlando me lo restituisse. Evidentemente gli dèi non hanno buona memoria. Sono stato punito nella mia vanità di scrittore (15'[69]).

Se abbiamo detto che l'intervista immaginaria teatrale tende a mettere in scena le motivazioni della scelta del personaggio da intervistare, anche Siti espone la propria riflessione, ma stavolta in senso autocritico, soppesando la sua «vanità» d'inventore di storie. La scelta del termine non significa, semplicemente, dichiarare come fatue le pretese della scrittura che trasforma le persone incontrate dall'autore in personaggi romanzeschi. In un contesto culturale in cui creare storie significa, innanzitutto, progettare secondo una modalità seria-

[68] Di fronte all'incomprensione di Ercole, Siti ribatte: «L'importante è che ho capito io. Poi forse parlando vedrai che qualcosa affiora anche a te».

[69] Il testo stampato sarà molto più sintetico: «Non so che cosa fare, questo non era proprio previsto dal copione. [...] Confesso… Ercole me lo sono inventato io [...] mi sono inventato gli dèi, una specie di paganesimo da baraccone, per giustificare la mia debolezza e le mie perversioni» (Siti 2008, 192-3).

le, prevedendo la possibilità di continuazioni, estensioni, amplificazioni a ciclo continuo, questa meditazione offerta al pubblico si può interpretare come una reazione a una situazione non solo personale, ma che riguarda l'odierno mercato dell'immaginario culturale. Da un lato, rievocare da altre scritture, e per l'ennesima volta, il personaggio di Marcello significa per Siti non aver chiuso i conti con il proprio immaginario. Dall'altro, farlo sparire dietro Ercole permette di salvarlo dalla continuazione mercificata che sembrano ormai avere tutte le vite su carta (e sullo schermo[70]). La sua metalessi è assieme una spettacolarizzazione dell'intervista immaginaria e una critica di questa forma.

4. Esercizi di tiptologia digitale

Dobbiamo infine segnalare altri esperimenti che hanno portato la forma del dialogo postumo ai media visivi e digitali, anche se in questi casi siamo ormai molto lontani dalla forma giornalistica dell'intervista. Per i social media avviene qualcosa di simile all'allucinazione che coinvolge gli ascoltatori dei messaggi elettromagnetici agli albori della radio. Essi consentono la comunicazione *live* o in differita tra profili (personaggi) che, come ogni altro autoritratto, possono assumere diverse forme di invenzione e alterazione dell'immagine proposta attraverso altri media. Anche in questo caso, tra inventare profili ed evocare personaggi immaginari del passato cambia pochissimo. Ciò che cambia è il ruolo dell'intervistatore giocato dallo scrittore.

Sappiamo che, per le loro caratteristiche meta-mediatiche, i social media possono incamerare vere e proprie 'interviste' immaginarie condotte a scopi giornalistici e promozionali, così come contengono ormai gran parte del discorso del campo letterario (Rebollar 2002). Al pari delle *Interviste impossibili* originali disponibili su YouTube, ogni intervista nata su qualsiasi supporto può circolare in rete, porsi costantemente all'attenzione di tutti, anche degli scrittori. Il medium digitale non compone un vero e proprio archivio delle interviste, ma realizza la compresenza di queste nell'insieme di tutte le altre scritture. Più di altri social media, Facebook facilita la composizione scritta di un dialogo postumo. Ospita infatti una pagina dal titolo "Se i social network fossero sempre esistiti ...", dove leggiamo messaggi impossibili che personaggi come Dante, Leopardi, d'Annunzio, Pascoli e tanti altri si sarebbero scambiati per commentare situazioni quotidiane, tutte attualizzate al presente, secondo le preoccupazioni sociali e gli eventi di oggi. Nonostante il medium digitale lo permetta, non è presente un'interazione tra gli utenti nella creazione di questi scambi. Nel testo informatico, la composizione di un ritratto o di un autoritratto è regolata dal processo di condivisione e soltanto la circolazione del nostro nella rete – la lettura che ne fanno gli altri – costituisce l'individuo esi-

[70] In un'intervista della serie successiva a quella di Siti, Melania Mazzucco fa dire alla Monaca di Monza: «È orribile condannare una persona a ripetere per sempre le sue azioni. Solo Dio può farlo. Uno scrittore non è Dio. [...] Pregherò perché lei non diventi il personaggio di un romanzo» (Mazzucco 2011, 340).

stente in un universo virtuale (Wrona 2012, 373). Invece, questi dialoghi postumi appaiono sullo schermo di Facebook come immagine immobile – *screenshot* – dove i commentatori si allineano, con apprezzamenti e ironia, al ritratto dello scrittore già cementato dal profilo elaborato dagli organizzatori[71].

Un altro esempio mostra invece come l'intervista impossibile possa incorporare un dialogo collettivo sui media digitali. Nel 2007, *L'Espresso* ha creato uno spazio, una sorta di museo (che verrà anche saccheggiato virtualmente) allestito nella realtà virtuale di Second Life in occasione della pubblicazione enciclopedica sul Risorgimento italiano ("Il Risorgimento su Second Life" 2007). Per tre giorni, personaggi della storia italiana, come Garibaldi, potevano essere intervistati dagli avatar degli utenti. Il personaggio sarebbe rimasto seduto in una stanza decorata secondo i tempi antichi e, quando un avatar entrava, poteva iniziare un dialogo dal vivo attraverso una chat: «I simulacri digitali erano gli "avatar" di altrettanti esperti storici, che garantivano sulla qualità dei contenuti» (Boni 2009, 83). Si potevano anche visualizzare immagini e video tramite l'uso di link. A differenza della seduta tiptologica, qui non si ricerca un contatto intimo con i morti: le domande e le risposte si orientano chiaramente sui contenuti storici e seguono l'intento didattico-promozionale; ma proprio come per i partecipanti della seduta spiritica, agisce una collaborazione fantasmatica degli intervistatori. In breve, il presupposto è che tutti possano essere l'intervistatore del personaggio immaginario e la formula funziona: gli avatar dei personaggi storici collezionano un totale di visitatori che si situa nell'ordine delle centomila unità.

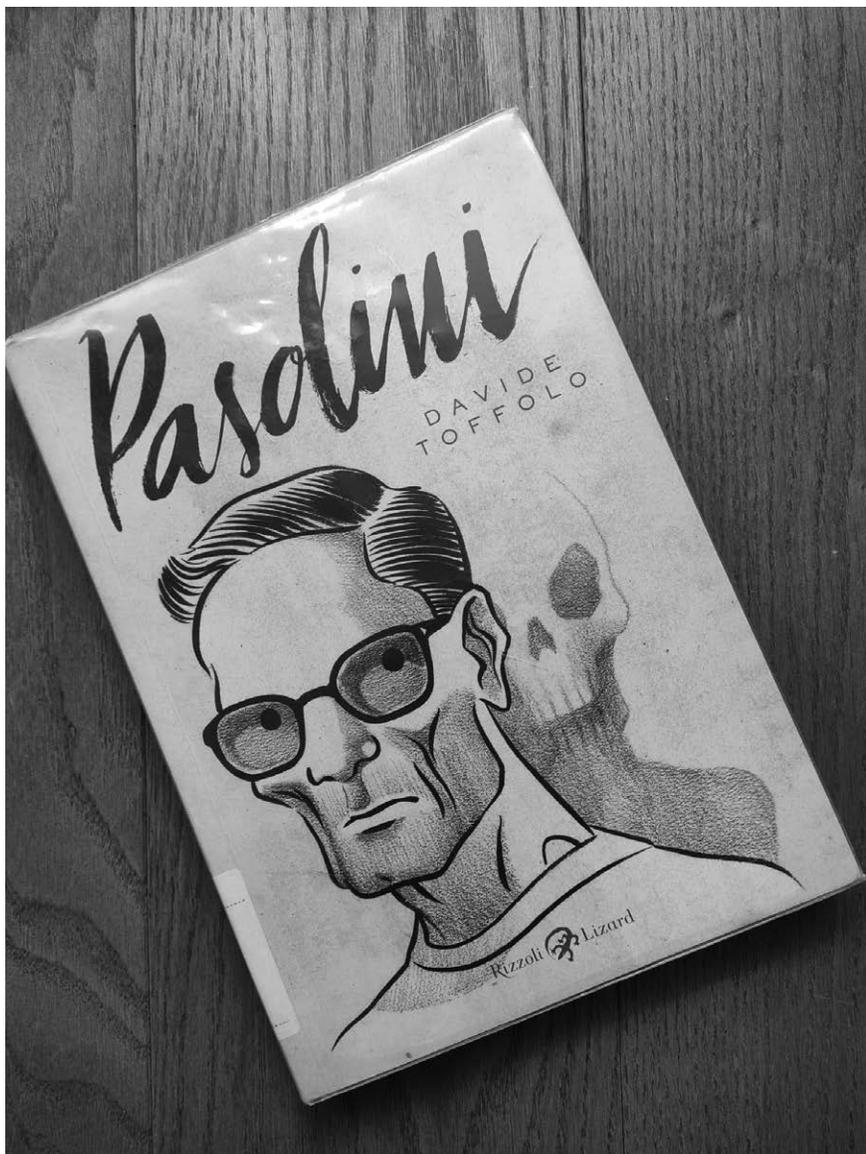
L'intervista immaginaria sul web è sostanzialmente sottratta all'invenzione degli scrittori. Questi vivono ormai una vita mediatica in cui l'intervista piomba da ogni lato e lo stesso intervistatore è interpretato da una collettività anonima e molteplice. Se gli avatar di Second Life potevano interrogare in massa i personaggi del Risorgimento, sull'aggregatore di notizie e discussione Reddit gli utenti possono intervistare collettivamente lo scrittore che vi si presta. Rebecca Roach ha osservato come su questa piattaforma sia largamente presente il genere dell'intervista fin dalla sua fondazione, nel 2009. Costruita secondo i dettami dell'AMA («Ask Me Anything», domanda ciò che vuoi), il potenziale intervistato indica in un post la sua volontà di rispondere alle domande degli altri internauti; offre una breve descrizione di se stesso e dell'interesse che potrebbe custodire per la comunità; gli altri utenti propongono questioni che vengono votate e si procede dunque con le risposte da parte dell'intervistatore, che può a sua volta scegliere quelle che preferisce (Roach 2018, 232-9[72]). Anche in questo caso la presunta democratizzazione dell'intervista («tutti possono intervistare chiunque») è di facciata. Nessun utente è davvero intervistato-

[71] Difatti, il responsabile della pagina Facebook (<www.facebook.com/seisocialnetwork>) ha pubblicato diversi volumi di questi scambi immaginari, che comprendono anche altri social media e recensioni a luoghi immaginari su TripAdvisor (si veda il primo, Dominelli 2017).

[72] Nella coda "Ask Me Anything? The Future of the (Author) Interview", Roach analizza il caso dell'umorista David Sedaris che si è proposto per essere intervistato.

re, nessuno assume le funzioni di mediatore tipiche del giornalista. Il dialogo si dichiara orizzontale, ma i 'mediatori' del sito possono cancellare il materiale inappropriato secondo le regole stabilite per la comunità. Allo stesso tempo, vengono effettuate verifiche sull'identità dell'intervistato, per evitare proprio l'utilizzo della pseudonimia e dell'anonimato, che invece ha avuto e ha ancora molta importanza come tradizionale strategia di promozione (ad esempio per Elena Ferrante). La mediazione dell'intervista, insomma, è nascosta dentro il suo supporto e non pertiene più all'intervistatore del dialogo, il quale è svincolato da ogni responsabilità giornalistica grazie all'anonimato garantito dalla rete. Intervistatore e pubblico dell'intervista ormai coincidono, evacuando la mediazione dal processo, ma garantendo il rispetto del principio dell'indiscrezione rivolto alla personalità e alla vita dello scrittore.

Per costui, l'intervista impossibile significava cessare di essere per un momento il prodotto dell'intervista giornalistica e farsi intervistatore a sua volta, con lo sguardo rivolto alla propria immaginazione e al complesso culturale che la nutre. Questa identificazione concedeva agli scrittori (italiani) di raggiungere un nuovo pubblico alla radio e di situarsi rispetto tanto al passato (letterario o meno) quanto al presente. Perché questa invenzione funzioni, le caratteristiche giornalistiche dell'intervista vanno rispettate: l'autore deve interpretare, pur a suo modo, il ruolo dell'intervistatore. L'odierna vita mediatica richiede piuttosto agli scrittori di aggiungere anche la rete all'orizzonte della notorietà: può servire come viatico per entrare nel campo editoriale, ad esempio pubblicando «libroidi» – libri che vengono commissionati in seguito alla fama raggiunta in rete (Borsani 2009, 159) – oppure come ulteriore spazio dove situare la propria dimensione pubblica. Bisogna poter farsi intervistare anche sui social media[73], perché lo stesso genere dell'intervista vi è già compreso, ma allo stesso tempo si chiede agli autori di accettare che, in principio, tutti gli utenti possano essere intervistatori. Rispetto alla «cultura partecipativa» che, secondo una celebre analisi (Jenkins 2006, 244-7), avrebbe dovuto svilupparsi grazie alla convergenza di media analogici e digitali, oggi riscontriamo invece che questa democratizzazione della partecipazione al discorso pubblico richiede la semplificazione della mediazione dell'intervista, limitando quindi le possibilità stesse della sua trasformazione finzionale.

[73] «Che si tratti di un AMA, di condurre le cosiddette "twitterviews" (o "twinterviews"), di essere intervistati tramite Messenger o piattaforme di videoconferenza, di podcast o di condivisione di foto, o di fornire interviste più tradizionali che vengono caricate su siti Web e sui blog, gli autori sono bombardati da richieste di interviste mentre i siti web cercano nuovi modi per raccogliere visite, creare comunità online e mantenere i contenuti aggiornati» (Roach 2018, 235). Nel 2017 è stato lanciato il programma AuthorBot: un risponditore automatico che consente agli autori di affidare a questa intelligenza artificiale le risposte alle domande standard della loro *fan base* (236).

Davide Toffolo, *Pasolini*, Rizzoli Lizard, 2015, copertina.

CAPITOLO 3
Incontri temuti o desiderati: l'intervista finzionale

1. La finzione tra parole e immagini: intervista e romanzo

Dall'Ottocento a oggi, sono molti i romanzi che mettono in scena le prevaricazioni dei giornalisti ai danni di singoli individui. In particolare, a partire dall'ultimo quarto del secolo, anche la sottospecie degli intervistatori forma una rete di personaggi ricorrenti che consolidano un trito stereotipo. L'affermazione della stampa scandalistica (*yellow journalism*[1]) sollecita l'emergere nella narrativa di reporter senza scrupoli. Essere presi di mira significa sperimentare ogni tipo di vessazione e falsità, indipendentemente dalle parole realmente pronunciate o dalle dichiarazioni portate in propria difesa. Intrattenersi con costoro comporta per i malcapitati essere esposti sulla pubblica piazza, per un tempo anche breve, ma che rovina irrimediabilmente la reputazione.

Prima di definire nel 1894 la sua come l'epoca dell'intervista, Henry James ha già raccontato nel romanzo breve *Il riflettore* (1888) come la stampa scompiglia i progetti di una famiglia altolocata[2]. L'autore prende spunto da due ca-

[1] Con questo termine, si indica il modello di discorso giornalistico, messo a punto dagli editori Joseph Pulitzer e William Randolph Hearst a fine Ottocento, che imprime una deriva sensazionalistica alla cronaca (si veda Campbell 2001).

[2] Già nel 1877, una vignetta su un giornale satirico mostra il «Great American Interviewer» mentre, dalla finestra, spia all'interno di un'abitazione, origlia in prossimità delle porte, spettegola coi domestici per carpire i segreti delle celebrità (Roach 2018, 49). Nei romanzi maggiori, Henry James mette in scena il giornalista (e il sottotipo dell'intervistatore) in due

Guido Mattia Gallerani, University of Bologna, Italy, guido.gallerani@unibo.it, 0000-0003-2125-4774
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Guido Mattia Gallerani, *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria*, © 2022 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-556-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-556-1

si giornalistici che suscitano un certo clamore nel 1886 (James 1986, 120-5). Il primo riguarda una conversazione amicale tra James Russell Lowell e Julian Hawthorne che quest'ultimo pubblica su un giornale senza un esplicito accordo (Roach 2018, 34-43). Il secondo concerne il *New York World* e la riproduzione di una lettera, spedita da una giovane americana, che contiene varie indiscrezioni sul suo ospite veneziano. Come scrive nei suoi *Taccuini* il 7 novembre 1887, James era rimasto colpito dal carattere «illustrativo della vita contemporanea» di quest'ultimo incidente: «Il contrasto fra la ragazza americana imbrattacarte, divulgatrice, indiscreta, giornalizzata e la piccola società rigida, antiquata, conservatrice, ancora scandalizzabile» (James 1986, 121).

Il riflettore rappresenta il conflitto tra le tipiche strategie dell'editoria sensazionalistica impiantata negli Stati Uniti e la pretesa dignità, destinata a soccombere, della chiusa società europea. Il giornalista statunitense George Flack circuisce la sprovveduta connazionale Francie Dosson con un'intervista incentrata sui parenti *ancien monde* del suo fidanzato parigino. Il redattore è inizialmente spinto dal desiderio di vendetta per il precedente rifiuto di lei, ma si rivela, in realtà, un efficace esecutore di un codice professionale che trascende il proprio orgoglio ferito ed è diventato ormai una condotta di vita, se non una missione esistenziale. Quelle confidenze non potrebbero funzionare come armi nelle mani di Flack se non contenessero già in potenza un valore di notizia, se non fossero informazioni di per sé appetibili per il giornale, il quale è descritto come lo strumento più adatto per soddisfare un istinto comune che, nella gerarchia della vita pubblica moderna, ha assunto ormai un'importanza iperbolica: «Tutti sono così pieni di curiosità» (James 1990, 255). In un ultimo confronto con Francie, l'uomo non si prostra ai piedi della ragazza per scusarsi d'aver divulgato l'esito del loro dialogo, ma giustifica la sua scelta come conforme alle attuali norme della vita in società, per le quali l'accesso alla sfera privata dei suoi rappresentanti più in vista non deve essere interdetto all'occhio della stampa:

> Le notizie mondane da ogni angolo della terra, fornite dagli stessi membri più eminenti [...] di giorno in giorno, di ora in ora, servite a colazione su ogni tavolo degli Stati Uniti... ecco cosa vuole il popolo americano, ed ecco ciò che il popolo americano avrà. [...] Andrà alla ricerca dei segreti, le *chroniques intimes* [...] la gente vuole proprio ciò che non si dice e io ho intenzione di dirglielo. [...] È comunque antiquata l'idea di attaccare l'etichetta di "confidenziale" e credere di poter escludere gli estranei. Non si può... non si può tener lontana la luce della Stampa. Ora, ciò che ho intenzione di fare è di installare la lampada più grossa che si sia mai vista e di farle illuminare tutto (James 1990, 165).

Se le vicende de *Il riflettore* rischiano (soltanto) di mandare all'aria un matrimonio, l'attacco che un'altra giovane donna subisce da parte dei giornali porta

personaggi: Henrietta Stackpole in *The Portrait of a Lady* (1881) e Matthias Pardon in *The Bostonians* (1886). Il mondo della stampa è anche rappresentato in due racconti, *The Death of the Lion* (1894) e *The Papers* (1903).

a conseguenze ben più tragiche nel romanzo di Heinrich Böll, *Onore perduto di Katharina Blum* pubblicato nel 1974. L'autore illustra il tritacarne mediatico che si mette in moto all'avvio di certi accertamenti giudiziari riguardo la cameriera Katharina Blum e all'aiuto da lei prestato al suo amante in fuga dalla legge. In nome della libertà di stampa, la ragazza è presa di mira, per diversi giorni, da un giornalista che getta ombre sui suoi familiari, sui suoi datori di lavoro, sui suoi trascorsi sentimentali, inventandosi perfino sue presunte simpatie comuniste. Dopo aver ricavato qualche calunnia dall'ex-marito, il reporter pubblica un'intervista alla madre di Katharina, accelerandone la morte, e la figlia, attirandolo con la promessa di un'ultima intervista in esclusiva, gli riserva lo stesso destino.

Gli intervistatori sono rappresentati come personaggi ostili, individui che si piegano alle leggi della modernità e ne gettano nel fango altri per tornaconto personale. Le conseguenze possono essere le più diverse, i duelli o le rivalse finire in risate o lamenti funebri. Eppure, oltre alle peripezie che coinvolgono intervistatori e intervistati[3], la letteratura, già a partire dagli anni Sessanta, mette a punto per questo genere mediatico anche un altro impiego narrativo. Se il giornalista è un burattino nelle mani del quarto potere, l'intervista può divenire uno strumento manipolabile in quelle dello scrittore. Nella *non-fiction novel*, infatti, l'intervista non è più solo un evento incluso nella trama, ma si rivela un'utile fonte per offrire diverse gradazioni del contesto e della psicologia del personaggio; con essa, il romanzo si propone di superare il piatto ritratto del criminale che circola sulle cronache giudiziarie (Roach 2019, 170 sgg.). Si tratta di un modello di certa fortuna perché, oltre a trovarne traccia in Böll, continua anche in alcune deformazioni postmoderne. Ad esempio, in *Brevi interviste con uomini schifosi* (1999) di David Foster Wallace, l'intervista d'investigazione ci narra le vite di uomini orripilanti[4] e costituisce un'evoluzione grottesca dei profili degli assassini reali che popolano i romanzi della *non-fiction novel*.

In questo capitolo, partiremo analizzando i modi con cui in due *non-fiction novel* – *A sangue freddo* (1966) di Truman Capote e *Il canto del boia* (1979) di Norman Mailer – l'intervista interviene nella costruzione del testo narrativo e, al contempo, resta un evento mediatico che viene raccontato. Nei testi che prenderemo in considerazione successivamente[5], ci interesseremo di come il dialogo narrativo, nel suo ruolo di discorso con cui far esprimere qualsiasi tipo di personaggio, si combina alla forma dell'intervista rivolta a uno scrittore fit-

[3] Si può citare un romanzo di Nicola Lagioia, *Occidente per principianti* (2015), dove si narra la ricerca da parte di un giornalista di una donna ultracentenaria, che sarebbe stata la prima amante di Rodolfo Valentino; ma l'impresa non è coronata dal successo e l'intervista, infine soffiata dalla concorrenza, non è riprodotta nel testo.

[4] *Brevi interviste con uomini schifosi* (2000) è una raccolta di materiale eterogeneo, ma nei tre brani che danno il titolo al libro una intervistatrice interroga una serie di uomini rozzi e volgari sui loro rapporti con le donne. Poiché le domande non compaiono (sono sostituite nel testo da una D.), ogni intervista è in realtà il racconto di diversi narratori autodiegetici.

[5] Manca un registro di tali scritture, se non parzialmente per la letteratura francofona (Yanoshevsky 2018a, 285-307 e 2018b; Martens e Meurée 2015b).

tizio. Poiché il colloquio di stampo giornalistico è calato dentro una scrittura romanzesca, possiamo definire le interviste che compaiono in questi romanzi come propriamente finzionali.

Nei due capitoli precedenti, sia che l'invenzione coinvolgesse l'intervistatore, sia che investisse l'intervistato, entrambe le trasformazioni letterarie negavano la co-autorialità condivisa che sottende alla creazione del discorso. Nell'autointervista, le domande del giornalista restavano in carico all'autore; nell'intervista impossibile costui, nei panni dell'intervistatore, agiva sulle risposte del personaggio immaginario, le quali si prestavano ad attualizzazioni delle citazioni letterali o delle fonti originarie, a riscritture parodiche ed effetti comici nel cambio di registro, ecc. In questa terza tipologia, la finzione libera l'autore dalla paternità del discorso. Tanto le domande quanto le risposte si situano in un mondo immaginario nel quale (con qualche sfumatura nei frangenti auto-finzionali) esse sono imputabili soltanto ai personaggi romanzeschi. Queste interviste inventate non avranno, insomma, alcun valore documentario riguardo la posizione di un determinato scrittore nel sistema mediatico o sintomatico per definire il rapporto di un gruppo di questi con l'immaginario culturale. Il genere dell'intervista «romanzata»[6] ci mostrerà che giornalismo e letteratura impiegano medesime modalità discorsive per illuminare un nucleo di verità, non importa se di un personaggio inventato o di una personalità pubblica.

1.1 Costruzione del personaggio: Capote e Mailer

Per scrittori come Truman Capote e Norman Mailer, l'intervista non è una pratica da rappresentare in un racconto (o non soltanto), ma è uno strumento di analisi del fatto criminale in sé, quindi necessaria per ricostruire il contesto ambientale, gli antefatti della cronaca, la psicologia e la biografia dell'assassino[7]. Conservando il carattere d'inchiesta che l'intervista ha sempre avuto fin dall'inizio[8] e l'intento naturalistico di descrizione dei tipi sociali (compreso quello dello scrittore), gli autori apparentabili alla corrente della *non-fiction novel* si comportano come giornalisti e detective, intervistando direttamente o per mezzo

[6] Eco, in un contributo intitolato "Virgolette e trasparenza" (1983), suggerisce che il termine «romanzata» va interpretato «nel senso che un romanzo può dirmi su una società cose più vere di un rapporto sociologico» (Eco 2018b, 181).

[7] «Per Mailer, Wolfe e altri *New Journalists*, l'intervista offre una forma e una pratica con cui questi autori si possono cimentare con nozioni come la creazione del personaggio, la soggettività e i ruoli dell'intervistatore e degli intervistati senza contrapporre giornalismo e letteratura» (Roach 2018, 197). Si veda anche Christ 1977. Clotilde Bertoni sottolinea come in queste scritture «le interviste siano non più asettici avvicendamenti di quesiti e risposte, ma ritratti-conversazioni tesi a carpire una visione complessiva della personalità in esame» (2009, 57). Il perfezionamento della profilazione del criminale tramite l'intervista è al centro di una serie televisiva recente, *Mindhunter* (2017).

[8] Tra i casi più recenti, Aldo Nove compone un reportage sul mondo del lavoro tramite interviste pubblicate in origine su *Liberazione* (Nove 2006).

di altri le persone coinvolte, al fine di ottenere informazioni autentiche con cui riprodurre la concatenazione degli eventi[9].

In *A sangue freddo*, Capote non inserisce dentro al romanzo le interviste che ha compiuto in prima persona. Quando alcuni commenti altrui vengono riportati tra virgolette, si tratta per certo di parole estrapolate da precise investigazioni. Ma delle ricerche condotte da Capote non resta che l'essenziale, cioè le risposte e soltanto quando contengono qualche notizia utile e importante; l'intero lavoro dell'intervistare, le sue peripezie, il rapporto tra gli interlocutori, non hanno alcuna accoglienza nel romanzo. Ad esempio, possiamo osservare come compaiono nel testo le opinioni degli abitanti della cittadina dove avviene l'omicidio della famiglia Clutter, Garden City, nel novembre del 1959. Racchiuse in una lunga parentesi, le frasi citate non rimandano a nomi e cognomi, ma s'intendono come altrettante risposte a un medesimo quesito di Capote, cioè come si viva a Garden City: «Cerca pure in tutto il mondo, non troverai gente più cordiale, aria più pura, acqua più leggera»; «Potrei trasferirmi a Denver con uno stipendio triplo, ma ho cinque figli e non c'è posto migliore di questo per allevare i bambini»; «Dei nuovi vicini, un po' di calore umano, ecco quel che conta» (Capote 1999b, 476). Anche in relazione ai due protagonisti del romanzo – Perry Smith e Dick Hickock – non troviamo traccia degli incontri avuti da Capote con costoro; semmai, l'autore si dilunga nel resoconto degli interrogatori di polizia svolti al momento dell'arresto (690-707).

Secondo un principio di economia testuale, la costruzione del dialogo narrativo permetterebbe di inglobare tanto i contenuti dell'intervista quanto quelli di un interrogatorio di polizia senza doverne riprodurre i protocolli specifici, che prevedono appunto la trascrizione fedele delle domande e delle risposte. Anche Capote non fa altro che utilizzare la facoltà del romanzo di combinare differenti forme di scrittura, ad esempio la citazione diretta. Eppure, non sottopone il discorso giornalistico alla stessa operazione. Non è un caso che non compaia mai una sezione di testo che ricopi, nel romanzo, un'intervista apparsa sulla stampa. La motivazione risiede nel carattere concorrenziale del suo progetto rispetto alla cronaca. Capote non vuole correre il rischio di fare della propria voce la cassa di risonanza di una spettacolarizzazione mediatica del crimine[10]. Anzi, in un contri-

[9] Come scrive Capote in apertura di *A sangue freddo*: «Tutto il materiale di questo libro non derivato da mia osservazione diretta o proviene da registrazioni ufficiali o è il risultato di colloqui con le persone direttamente interessate» (Capote 1999b, 437). L'autore conferisce alla cronaca collettiva «un ordine, una consistenza», perché «l'ha sottratta al fluire caotico degli eventi riconfigurandola narrativamente» (Mazzarella 2011, 17).

[10] Un'intervista televisiva è citata quando un'emittente locale ottiene dal tribunale il permesso per intervistare un'altra coppia di omicidi, York e Latham, rinchiusi nello stesso braccio della morte dove aspettano l'esecuzione Smith e Hickock: «Una locale compagnia televisiva fu autorizzata a filmare un'intervista con i due. A proiettarlo senza sonoro, quel filmato sembrerebbe concernere due allegri atleti, sani, che discutono di hockey o di baseball, o di qualsiasi altra cosa… ma certo non di omicidi e della parte, orgogliosamente confessata, da essi avuta nella morte di sette persone» (Capote 1999b, 815). Lo stesso Capote intervista alcuni internati nella prigione di San Quentin nel 1972 per la rete televisiva ABC in una trasmissione dal titolo *Truman Capote Behind Prison Walls* (Capote 1999a, xci).

buto posteriore egli discute del problema che una conversazione orale incontra nel processo di trascrizione, ma solo per rivendicare, per quel romanziere che si fa intervistatore, un grado di fedeltà almeno paritario nella conservazione della parola:

> Nel 1953 cominciai a esercitarmi per questo nuovo tipo di libro, trascrivendo conversazioni ascoltate senza fare uso di registratore. Mi organizzai con un amico che mi leggeva pezzi [di conversazioni] da un libro, e successivamente io li trascrivevo per vedere quanto riuscissi ad accostarmi all'originale. Avevo una sorta di predisposizione naturale per questo tipo di lavoro, e dopo essermi esercitato per un anno e mezzo, un paio d'ore al giorno, riuscii a raggiungere un'accuratezza di dettagli del 95 per cento (Capote 1999a, LXV).

Al di là dell'autocelebrazione cui è incline l'autore, questo passaggio ci spiega che per Capote l'intervista è uno strumento integrato nel processo creativo e che si muove all'unisono con gli altri ingranaggi della scrittura romanzesca. La sfida lanciata alla stampa sul piano della verità comporta la totale sostituzione dell'intervista giornalistica con una narrazione che ne preserva soltanto le informazioni più essenziali ricavate dal dialogo.

Al contrario, in Norman Mailer, il rapporto tra scrittura romanzesca e giornalismo è piuttosto di convivenza, anche per quanto riguarda l'intervista. Rispetto al circolo mediatico che si costruisce attorno a un delitto, *Il canto del boia* ambisce a una rappresentazione decisamente più approfondita di *A sangue freddo.* Nella postfazione al romanzo, Mailer spiega di aver utilizzato centinaia di interviste (per lo più condotte da altri[11]) per studiare l'omicida Gary Gilmore, da quando viene rilasciato dal penitenziario nel 1976 fino all'esecuzione nove mesi dopo:

> Più di 100 persone sono state intervistate direttamente, e con molte altre si è parlato per telefono. Un totale, prima che si fosse perso il conto, di qualcosa come 300 sedute, di una lunghezza variabile da 15 minuti a 4 ore. [...] Si può tranquillamente dire che la trascrizione integrale di tutte le conversazioni registrate riempirebbe quasi 15.000 pagine. [...] Le interviste con Gilmore sono state spuntate, e molto raramente si è anche spostata una frase. Lo scopo non era di migliorare il suo modo d'esprimersi ma di trattarlo decentemente, di trattarlo, diciamo, almeno in parte, come si tratterebbero le proprie frasi rivedendole in una trascrizione (Mailer 1981, 1037-8).

Oltre all'esibizione dell'immane lavoro di sbobinatura, smistamento e riordino delle fonti, una precisazione del genere riconosce apertamente l'utilità di quel tipico supporto dell'intervista d'investigazione – il registratore – di cui Capote ha invece deciso di fare a meno. Il rispetto della verità dei fatti (e delle paro-

[11] Mailer dichiara, nel 1959, di non amare l'intervista nelle vesti di autore: «Di solito evitavo le interviste perché temevo di gettare via troppe nuove idee a forza di chiacchierare» (2009, 436). Ma ne *Il canto del boia* Mailer non compare nemmeno nel ruolo d'intervistatore: il materiale è raccolto da fonti giornalistiche dell'epoca, dalle registrazioni condotte dagli avvocati e da progetti altrui, poi falliti, come quello di Lawrence Schiller. Lo scrittore si è servito anche di un ricercatore per alcune verifiche sul campo.

le) passa, per Mailer, attraverso i meccanismi imposti dal giornalismo e dai suoi strumenti. Parimenti, sul fronte della realizzazione di questi principi nella scrittura, notiamo un'oscillazione che in Capote non era presente. L'intervista può comparire nel testo sia in forma romanzesca (dialogo narrativo o stile indiretto libero), sia in quella mediatica, cioè riproducendo correttamente le domande e le risposte e facendole precedere dall'indicazione degli interlocutori, col nome dell'intervistatore (o solo «Intervistatore») e dell'intervistato. In particolare, Mailer preferisce questa seconda soluzione quando si trova a illustrare i momenti più salienti del grande impatto che il caso Gilmore suscita sulla stampa.

Se la prima parte de *Il canto del boia* delinea il contesto in cui vive Gilmore dopo la scarcerazione, il suo tentativo di rifarsi una vita nello Utah e, soprattutto, il rapporto sentimentale con Nicole (*Voci dall'Ovest*), la seconda parte ricostruisce diffusamente il clamore che si solleva nell'opinione pubblica per la sua decisione di non procedere alla richiesta d'appello e non intentare alcuna azione per evitare la pena di morte (*Voci dall'Est*). In relazione al dibattito che si scatena, Mailer riporta gli articoli principali, le interviste all'assassino e al suo entourage, e le trascrizioni degli incontri[12]. In questo modo, non solo vengono esibite la sostituzione del processo giudiziario con quello mediatico e la commercializzazione della giustizia da parte della stampa[13], ma anche il ruolo di protagonista che Gilmore riesce a interpretare grazie alla capacità di gestire la propria postura sui vari media, che spesso gli consente anche di oscurare il proprio intervistatore: «Farrell aveva l'impressione che Gilmore avesse deciso di presentare quella particolare immagine di sé che voleva far conoscere alla gente. In questo senso, era lui lo scrittore» (783). Soprattutto in questa seconda parte de *Il canto del boia*, il condannato non è più quell'individuo per il quale la letteratura può ricostruire un profilo più veritiero di quello della stampa, perché egli diventa il protagonista di quest'ultima: il vero scrittore delle sue interviste. In sostanza, in Mailer l'intervista tende progressivamente a perdere il suo valore d'inchiesta e a mostrarsi nell'altra sua faccia, quella di un mezzo con cui i media fiutano il potenziale carismatico di una personalità.

Questi due esponenti della *non-fiction novel* fissano un modello che, nei romanzi che ora analizzeremo, verrà applicato alla figura dello scrittore coinvolto nell'intervista, che si preciserà come uno strumento per indagare la psicologia dell'autore e produrrà un ovvio impatto ai fini del destino narrativo del personaggio.

[12] Si veda il capitolo "Conferenze stampa" (Mailer 1981, 550-2). Per le interviste riprodotte fedelmente dai giornali, si vedano quelle a Nicole (571, 1027) e quella al direttore della prigione dopo il tentativo di suicidio di Gilmore (583-4). Per le registrazioni trascritte, la più importante è quella nel capitolo "L'ultimo nastro di Gilmore" (918). Sul legame tra intervista televisiva e processo televisivo, si veda "In TV non si prova l'innocenza. Si delegittima l'accusa" (1995) (Eco 2018a, 429-31).

[13] «Atmosfera da circo intorno a Gilmore. Allo studio accordo per un film / 29 novembre – In un'atmosfera da circo, lunedì sera alla prigione di Stato dello Utah, rappresentanti dei media, avvocati, agenti letterari e produttori cinematografici hanno polemizzato vivacemente, discutendo di interviste e di accordi per film e libri» (Mailer 1981, 663).

1.2 L'intervista-intrigo: Amélie Nothomb

Il primo romanzo della scrittrice belga Amélie Nothomb offre parecchi spunti interessanti per l'analisi. *Igiene dell'assassino* (1992) contiene due serie di interviste finzionali, il cui spartiacque si situa all'incirca a metà dell'opera. Nella prima parte, le dinamiche dell'intervista sono rappresentate da dialoghi che, pur portati all'eccesso e condotti da personaggi stereotipati, contengono un ventaglio delle varie possibilità dialettiche che regolano il rapporto tra autore e intervistatore. Il lungo dialogo che compone la seconda parte diventa, invece, esso stesso la forma con cui procede, si sviluppa e si risolve l'intrigo.

Come già nella *non-fiction novel*, un'ultima intervista consente di svelare il volto omicida dello scrittore al centro della trama, combinando così nella finzione l'intervista di profilazione criminale con quella mediatica alla celebrità. L'intervista finzionale sembra sempre essere la trasformazione narrativa di un certo genere d'inchiesta (dall'interrogatorio poliziesco all'intervista giornalistica). Anche questo romanzo si serve di un tipo particolare, che abbiamo già incontrato nel secondo capitolo, l'intervista in punto di morte, effettivamente utilizzata dalla stampa e dalla televisione. Nella storia di Nothomb, alcuni giornalisti si recano in visita alla casa di un premio Nobel per la letteratura cui non resta molto da vivere: «Quando fu di dominio pubblico che l'immane scrittore Prétextat Tach sarebbe morto due mesi dopo, i giornalisti di tutto il mondo sollecitarono interviste private con l'ottuagenario» (Nothomb 1997, 5). In realtà, quella che concederà il romanziere sarà anche la prima in sessant'anni di attività (14). La situazione iniziale, insomma, precisa da subito la sua attitudine anti-mediatica, che ricorda da vicino quella di Louis-Ferdinand Céline (Yanoshevsky 2018a, 299). L'autore fittizio Tach condivide con questi il gusto per lo scandalo e molti propositi razzisti[14]. Giunge addirittura a stabilire tra sé e l'altro una stretta genealogia, al punto da affermare che solo il suo predecessore avrebbe potuto leggere le sue opere con qualche profitto (Nothomb 1997, 50). Soprattutto, il personaggio di Tach recupera la postura della vittima che Céline interpreta – come abbiamo visto in *Entretiens avec le Professor Y* (cfr. cap. 1, par. 1.3) – nella fase finale della sua carriera, aggiungendovi però pretese di gentilezza, onestà e bontà[15].

Ad ogni modo, pur esibendo la stessa repulsione di Céline per la stampa, Tach si trova a interagire con vari personaggi d'intervistatore: per modellarli, Nothomb sembra mettere a punto una vera e propria tassonomia, che ha mol-

[14] Tra i vari intervistatori che vengono vagliati per l'ultima intervista, vengono esclusi «i reporter di colore perché con l'età lo scrittore si era messo a fare discorsi razzisti» (Nothomb 1997, 5).

[15] Dal punto di vista posturale, Tach si discosta da Céline anche per l'aspetto: l'obesità. La rappresentazione di un corpo così estremo è un tema che da *Igiene dell'assassino* irradierà tutte le opere future di Nothomb (si veda Speranza 2020-21). Anche studiando le sue interviste giornalistiche e le fotografie sui quotidiani e le riviste, si riscontra come Nothomb teatralizzi tramite posture esotiche, gotiche e aristocratiche la propria figura con vestiti appariscenti e performance direttamente collegate con i temi dei suoi romanzi, ad esempio il cibo, giungendo a consumare in diretta perfino frutta marcia (si veda Giraud, Saunier 2012).

te parentele con la classificazione stabilita da John Rodden (2001) in base alle diverse performatività che regolano l'intervista. Riprendendo il progetto tardo ottocentesco di Jules Huret (ma depredato dell'intento umoristico) di catalogare gli autori sulla base del temperamento (Cornuz 2016, 76), Rodden stabilisce alcune tipologie fisse per lo scrittore che si sottopone alle interviste: tradizionalista, aneddotista (*raconteur*), promotore (*advertiser*), provocatore e prevaricatore. I tradizionalisti sono anti-performativi e cercano l'impersonalità dello scrittore desiderata da Thomas Stearns Eliot e inseguita dagli scrittori modernisti nei loro rapporti con i media (Roach 2018, 102-5); gli aneddotisti inanellano un aneddoto dopo l'altro e riducono la propria biografia a pillole di un certo scalpore (Wrona 2012, 199-2015); gli *advertiser* si concentrano nella promozione della propria immagine letteraria; i provocatori, infine, s'impongono sull'intervistatore contestando, oltre a costui, anche il pubblico (Rodden 2013, 404-5). Queste semplificazioni della postura autoriale hanno i loro ovvi limiti metodologici sul fronte di una sociologia della letteratura (come abbiamo commentato nell'Introduzione[16]), ma si dimostrano ora parecchio funzionali alla stereotipia dei personaggi che compaiono in *Igiene dell'assassino.*

Durante le prime quattro interviste con malcapitati giornalisti, Tach incarna un ruolo da provocatore e da prevaricatore. Agendo con cinismo, riesce a individuare il punto debole di ognuno. Come afferma il terzo: «Non si sa mai come reagirà. A volte, si ha l'impressione che gli si possa dire di tutto, che nulla lo infastidisca e che anzi si diverta alle piccole impertinenze di certe domande. Poi, di punto in bianco, eccolo che esplode per particolari insignificanti» (Nothomb 1997, 43). In questa prima fase, il suo intento è costringere tutti ad abbandonare l'impresa. Il racconto si concentra allora sui modi (spesso comici) con cui Tach neutralizza la minaccia dell'intervista.

Dal canto loro, gli intervistatori impiegano una serie di strategie tutte inefficaci al suo cospetto[17]. Nel loro insieme, si distinguono da quell'interlocutore ideale che, nella variante dell'autointervista gidiana e celiniana, assume la forma degradante e addomesticata dell'intervistatore ripetente, o 'pappagallo', mero imitatore vocale delle parole e delle volontà dell'autore. Anzi, la successione di tali caricature – con gli inviati che si presentano davanti a Tach, uno dopo l'altro, avendo già deriso chi li ha preceduti – si può interpretare anche come il racconto della *quête* di un intervistatore capace di tenergli testa.

[16] Al contrario, altre classificazioni che tengono maggiormente in conto la dinamica della comunicazione piuttosto che il temperamento personale sono un utile viatico alla tecnica dell'intervista (Morin 1966, 69; Verhagen 2008, 2; Martens, Meurée 2014) e provengono spesso, o hanno qualche relazione, con le prescrizioni che si trovano nei manuali di giornalismo (Pistacchi 2010) e di metodologia sociologica (Tornabuoni 1983). Per approfondimenti, Ujcich 2008, 39 e Fastelli 2019, 20-6.

[17] Nell'intento di completare la sua tipologia, Rodden suggerisce anche un ventaglio di possibilità per l'intervistatore, le quali oscillano tra due estremi: l'intervistatore *stage hand* che favorisce la creazione di un autoritratto da parte dello scrittore e quello *intruder* che tenta al contrario di dominare l'interazione (2001, 19).

Il primo intervistatore è il tipo di lettore che, sguinzagliato a riconoscere le metafore nei testi, perde di vista il significato letterale. Quando lo scrittore compie una serie di manovre di auto-screditamento («Pare che ci provi gusto a screditarsi», Nothomb 1997, 13), il giornalista rindirizza le sue domande sulle metafore; di fronte alle accuse di idiozia rivoltegli da Tach[18], viene poi rinviato presso il bar dove lo aspetta il «manipolo di sacerdoti mediatici» (34) composto dai colleghi pronti a essere immolati.

Il secondo tipizza un giornalista che si prostra ai piedi dell'autore, ma anch'egli si rivela di nessuna utilità. Per evitare di finire come l'altro, questo tenta innanzitutto di ingraziarsi lo scrittore, scusandosi a nome di tutta la categoria (Nothomb 1997, 23). Ma Tach dirige la conversazione verso le proprie abitudini alimentari. Alla domanda «potrebbe accennare alle tappe digestive di una sua giornata tipo?» (26), egli risponde snocciolando descrizioni disgustose dei suoi pasti e provoca la nausea all'intervistatore, non prima di estorcergli una confessione d'ignoranza che gli consente di eliminare anche questo infedele lettore: «Cerchi di capire. Siamo al 15 e la notizia del suo cancro è arrivata il 10. Lei ha pubblicato ventidue grossi romanzi, leggerli in così poco tempo sarebbe stato impossibile, soprattutto in questo tormentato periodo in cui seguiamo con ansia le notizie dal Medio Oriente» (28).

Il terzo tenterà di rifugiarsi in una strategia apparentemente poco rischiosa, ponendo solo domande che prevedano risposte tautologiche. Tach commenta: «E io sarei uno scrittore di genio, universalmente ammirato, avrei ricevuto il premio Nobel per la letteratura, tutto perché un ragazzotto venisse a torturarmi con domande pressoché tautologiche, a cui l'ultimo degli imbecilli darebbe una risposta identica alla mia!» (Nothomb 1997, 35). Da vero prevaricatore, Tach capovolge i ruoli e comincia a chiedere al giornalista notizie sulla sua biografia: «Non parli di chiunque altro, non lo conosce. Mi parli di lei. Nel nome di cosa oserebbe affermare di essere gentile quanto me?» (37[19]). Come avverrà anche con il quarto intervistatore, Tach licenzia costui adducendo l'inutilità tanto del genere dell'intervista quanto di individui simili che lo interroghino, perché se il lettore «è realmente intelligente e aperto non avrà bisogno di spiegazioni» (42). Anzi, l'autore ribadisce di essere il solo in grado di capirsi (46): «Pensavo che tutti leggessero come me; io leggo come mangio [...]. Significa soprattutto che entra nelle mie componenti e che le modifica» (48).

Fallendo tutti nel loro obiettivo, questi incontri ritardano la promessa stessa di un'intervista da parte del romanzo. Rifiutando di farsi psicanalizzare, Tach rende impossibile la creazione in comune di un profilo pubblico: «Le dico che

[18] «Non ha smesso di insultarmi, di trattarmi da metaforizzatore, di accusarmi di cattivo gusto, di dire che non ero 'tanto' brutto [...] e, peggio ancora, di pretendere di capirmi» (Nothomb 1997, 19).

[19] Per Tach, assumere il ruolo di capro espiatorio per tutti i mali della società passa per contro-interpretazioni e identificazioni (frequenti nell'opera di Nothomb) con la figura di Gesù: «Ho sopportato tutto con la dolcezza dell'agnello sull'altare sacrificale» (38); «In confronto cos'è il sacrificio di Cristo? La mia passione è durata cinquant'anni di più» (39).

non mi piegherò ai suoi criteri, che spetta a me indicare che cosa, nella mia vita privata, è segreto o non lo è» (Nothomb 1997, 66). Il valore narrativo di queste interviste finzionali non risiede né in un'imitazione seria dell'intervista mediatica, poiché la stereotipia e l'eccesso delle figure avvicinano il discorso alla caricatura[20], né in una forma letteraria concorrente, desiderosa e capace di allargare lo spettro di ciò che già si sa del personaggio. Queste sono occasioni perdute, che enunciano gli argomenti che la seconda parte del romanzo dovrà rivelare e sanciscono la necessità al contempo di un interlocutore e di un lettore all'altezza. Entrambe le caratteristiche saranno riunite nel personaggio di una donna.

Quinta nell'impresa d'intervistare questo difficile interlocutore, l'ultima giornalista non fa parte della combriccola dei suoi colleghi, non si è riunita con loro nel bar sottostante l'abitazione dello scrittore, ma ha ascoltato i nastri delle registrazioni che il segretario di Tach, Gravelin, si è fatto consegnare dagli altri (Nothomb 1997, 70). Da subito l'intervistatrice si mostra molto preparata in merito sia a questi fallimentari trascorsi, sia alla presunta indisposizione di Tach agli incontri perché, interrogando preliminarmente Gravelin, apprende che lo scrittore si era invece detto segretamente contento all'idea di essere intervistato (73). Tentando la strategia dell'insulto e riproponendo tutto il repertorio di antifemminismo e misoginia già mobilitato in precedenza (51-3, 63, 112), Tach cerca di liberarsi immediatamente della donna, per poi scusarsi alla minaccia di questa di prendere la via della porta. Da questo punto in poi, quella che si prospetta è una vera e propria intervista-lotta[21]: «Parlava di strisciare. Propongo che la posta sia la stessa per tutti e due» (74-5). In palio, c'è la capitolazione del perdente.

Nella sua mossa d'apertura, l'intervistatrice indebolisce il potenziale vittimario con cui si fa scudo Tach: «Ogni generazione ha avuto il suo agitatore, il suo mostro sacro la cui gloria risiedeva soltanto nel terrore che ispirava alle anime semplici» (Nothomb 1997, 75). Poi, prosegue demolendo il castello di contraddizioni da lui edificato nei precedenti incontri. Grazie alla sua competenza di lettrice formidabile di tutti i ventidue romanzi, dimostra che la figura della donna esiste nella «ideologia» dello scrittore (80) ed elenca quantità e peculiarità dei personaggi femminili. Infine, l'interrogatorio si sposta sull'ultimo libro, lasciato incompiuto e nondimeno pubblicato anni addietro: quest'opera, che dà appunto il titolo a quella di Nothomb, racconta l'omicidio di una ragazzina da parte di un

[20] Il discorso mediatico stabilisce infatti protocolli precisi per conferire un valore di autenticità. Le manifestazioni troppo esuberanti e teatrali – come gli eccessi corporali e caratteriali del personaggio di Tach – vengono letti non come effetti di sincerità (Lipovetsky 1983, 94-5), ma come estremi parossismi dello stereotipo dello scrittore. La sua spontaneità, dire sempre ciò che pensa, è un elemento del personaggio che lo allontana dalla verosimiglianza mediatica e lo relega nel regno dei personaggi-tipo, utili alla trama, così come l'incapacità dei giornalisti contribuisce al medesimo scopo.

[21] Si può tracciare un parallelo tra questo modello e un'intervistatrice reale, Oriana Fallaci: «Un'intervista è una storia d'amore per me. Una lotta. Un coito» (1975). Si veda Roach 2018, 9. Alla fine anche Tach, sconfitto, si dichiarerà innamorato della sua intervistatrice (Nothomb 1997, 147).

quattordicenne. L'autore confessa subito la verità dei fatti narrati, cioè la trasfigurazione di sé e della cugina dodicenne nei personaggi di *Igiene dell'assassino*. Offrendole questo scoop giornalistico[22] – un premio Nobel che nasconde un assassino – Tach pensa di placare la sete di verità dell'intervistatrice, che però ha ben altre mire: ella vuole sviscerare il movente del delitto, conoscere le ripercussioni che ha avuto per lo scrittore e, in particolare, quelle che gli hanno impedito di finire il romanzo. Lo scontro condotto con le armi dell'intervista non ha quindi come premio un segreto taciuto ed estorto all'autore. La curiosità è un sentimento che si focalizza non su un dettaglio sanguinoso, ancorché allettante, ma si dirama su tutto il personaggio e il suo destino.

L'intervistatrice rappresenta appunto l'interprete perfetta che egli aspetta da sempre: colei in grado di ricucire assieme vita e opera, di tematizzare esplicitamente il legame tra corpo, lettura, scrittura che, nella prima parte, l'intervistato aveva proposto in un velato suggerimento, mai raccolto dagli altri interlocutori. Solo questa giornalista ha toccato la verità di un testo che da ventiquattro anni è a disposizione di tutti e custodisce l'ultimo mistero da scoprire, particolarmente appetibile poiché riguarda un premio Nobel. Tach riconoscerà il carattere eccezionale della donna, con cui ella si eleva sopra lo «pseudo-lettore» che, «bardato del suo scafandro, passa in assoluta impermeabilità attraverso le mie frasi più sanguinose. [...] Lei, almeno sa leggere» (Nothomb 1997, 108-9). Ma c'è di più. Da giornalista «sporca impicciona»[23], ella diventa addirittura una controparte produttiva dello scrittore, fornendo a questi un'imbeccata con cui mettere la parola fine alla storia interrotta: «Chi ha ucciso di cartilagini, perirà di cartilagini» (130). Associando il cancro alle cartilagini allo strangolamento della cugina, Tach potrebbe ora scrivere un epilogo in cui inscenare una sorta di contrappasso definitivo.

La giornalista ha imposto il proprio «ordine»[24] all'intervista. Ha vinto su tutta la linea, grazie a una strategia che sottintende un paradigma prettamente indiziario e analizza minuziosamente certi lapsus dell'intervistato, tende tranelli di vario tipo, riesce in bluff che portano l'autore a svelarsi e contraddirsi. Eppure, il racconto di questo scontro serrato non approda soltanto alla rivelazione della vera natura di Tach, ma rimette anche in moto un'esistenza sospesa nell'attesa, in cui egli sembra aver vegetato, per tutti questi anni, preparandosi a quest'ultima conversazione. Il colpo di scena scatenato dall'intervista, insomma,

[22] «E lei non mi ha estorto un bel niente, visto che le ho detto subito la verità. Perché andare a nascondere che sono un assassino? Non ho niente da temere dalla giustizia, muoio tra meno di due mesi. [...] Già vedo le vetrine delle librerie: "Prétextat Tach, il premio Nobel assassino". [...] I miei editori si leccheranno i baffi. Mi creda, questo omicidio è un'ottima cosa per tutti» (Nothomb 1997, 97).

[23] «Sulla mia vita e sulla mia genealogia, le potrei dire solo banalità. Se non fossi stata giornalista, non avrei mai cercato di intervistarla. Può cercare finché vuole, tornerà sempre alla stessa conclusione: sono una sporca impicciona» (Nothomb 1997, 138).

[24] «Ma lo sa che è straordinariamente difficile farla rispondere a una domanda? Ha l'abilità di sfuggire, di cambiare argomento, di partire in tutte le direzioni. Bisogna sempre richiamarla all'ordine» (Nothomb 1997, 98).

rappresenta sia il risultato del confronto dialogico, sia il punto in cui il destino del personaggio si compie sotto i nostri occhi.

Proprio sul finale, Nothomb decide di imprimere all'intervista un contraccolpo che subisce, a par suo, l'intervistatrice. Da un lato, ella ottiene infine il premio messo sul piatto: Tach sopraffatto e prostrato ai suoi piedi. Ha fatto giustizia dell'intera categoria: ha ristabilito l'equilibrio dei rapporti di forza, inizialmente sbilanciati a vantaggio dell'autore. Dall'altro, avviene qualcosa che esula dal confronto dell'intervista e dagli accordi stretti tra i due dialoganti. La giornalista si macchia dello stesso delitto: uccide lo scrittore con le sue mani, replicando la modalità dello strangolamento di cui Tach è colpevole e che è trasfigurato nel suo romanzo. Il gesto omicida riduce l'intervistatrice al ruolo dell'«avatar» (151), a un doppio dell'autore, perché il *modus operandi* è quello perfetto per vendicare la bambina uccisa: «Godo tanto più perché ho coscienza di vendicare qualcuno» (143). Il personaggio femminile si svincola dal suo mero ruolo mediatico per assumerne un altro, cruciale per l'intrigo romanzesco.

L'intervista finisce con una metamorfosi, un trasferimento di proprietà finzionali dall'uno all'altra e che si precisa, pertanto, di diversa consistenza rispetto a un 'vampirismo' analogo che abbiamo incontrato nell'autointervista e che, soprattutto per valenze di postura letteraria e posizione mediatica (Céline), l'autore praticava sull'intervistatore fittizio[25]. In questo caso, l'ordine narrativo sottrae alla vincitrice le sue connotazioni di agente della stampa e le infonde una svolta soggettiva. Ella non è entrata soltanto in rapporto con Tach e ha scommesso tutto nel gioco mortale del dialogo, ma soprattutto si è contaminata con due personaggi romanzeschi evocati durante il colloquio, i quali rappresentano più una funzione narrativa che individui fittizi protagonisti di una storia: la vittima e il suo carnefice. Sappiamo già che il romanzo di Nothomb reduplica quello immaginario di Tach nel titolo. Ora vediamo che agisce anche una costruzione speculare. *Igiene dell'assassino* di Tach fornisce l'impalcatura dialettica degli attanti che – tolto il movente, aggiunta l'intervista, preservata l'arma mortale – è riprodotta a parte invertite nell'ultimo capitolo del testo derivato. In questo senso, l'intervista della seconda parte serve a condurre la narrazione allo stesso punto dell'intrigo che l'ipotesto fittizio ha già tracciato. Giunti a questo, i personaggi si scambiano di posto per permettere il compimento della vendetta postuma: l'intervistatrice diventa giustiziere, il romanziere una preda da sacrificare.

Anche in altri testi l'intervista finzionale assume questa predicazione narrativa, testimoniando una possibilità romanzesca che cresce trasversalmente nella letteratura contemporanea. In *Starting Out in the Evening* di Brian Morton, una studentessa si reca alla casa di uno scrittore newyorkese ormai dimenticato per ottenere una serie di interviste utili per la sua tesi di Master. Queste interviste fittizie, pur condotte inizialmente sul modello dei profili della *Paris Review* (Mor-

[25] Un funzionamento simile nei rapporti tra giornalista e intervistato costituisce la trama fantastica del famoso romanzo *Intervista col vampiro* di Anne Rice, uscito nel 1976.

ton 1998, 75-6), non hanno valenza o ambizioni giornalistiche. Al di là della loro utilità in sede accademica, esse accompagnano i personaggi nella loro parabola temporale, danno forma alla loro relazione e imprimono a entrambi un'evoluzione: lo scrittore senza più ispirazione rimetterà finalmente mano (anch'egli) all'ultimo romanzo lasciato incompiuto; la timida ventiquattrenne guadagnerà la propria autonomia esistenziale e professionale.

In entrambe le opere, l'intervista insegue una traiettoria narrativa messa al servizio dei personaggi. In *Buvard. Une biographie de Caroline N. Spacek* di Julia Kerninon (2014[26]) troviamo una coincidenza pressoché completa tra il tempo dell'intervista e quello del racconto. Anche stavolta, uno studente impegnato nella scrittura di una tesi accademica (di dottorato) visita un'altra autrice immaginaria ormai ritiratasi a vita privata, Caroline N. Spacek; vi passerà due mesi per registrare una serie d'interviste; l'esito scontato è la trasformazione di queste in un libro che, come spiega il sottotitolo, coincide con il racconto stesso della biografia della scrittrice. Nella terza parte, il narratore enuncia il suo progetto di fare di questi novanta minuti di registrazione e cinquecentoquattro pagine di appunti una biografia inedita di Spacek: «Carta e banda magnetica – la sua vita» (Kernion 2014). Chiaramente, l'intervista raccontata è il presupposto della biografia fittizia; quella appena letta, illustra la vita dell'autrice sotto forma di conversazione.

Quest'intervista obbedisce platealmente a un codice narrativo perché perde progressivamente i suoi confini e confluisce nel genere biografico: suo obiettivo finale, suo punto d'arrivo. Diviene cioè difficile distinguere i due discorsi, che sfumano i loro contorni in un'unica struttura testuale. In Kernion il colloquio s'embrica nella trama in maniera fluida, poiché prosegue per alcuni mesi e dura un tempo molto maggiore che in Nothomb. Il romanzo di Morton rappresenta una soluzione intermedia, perché le interviste sono il pretesto per l'incontro, ma non invadono tutta la narrazione. Solo in *Igiene dell'assassino* l'impatto dell'intervista sulle vite degli interlocutori è irruento e catastrofico. Nothomb ci offre cioè una prospettiva particolare: l'intervista mantiene la sua apparenza mediatica fino all'epilogo, ma a partire dal momento in cui quel contenuto verbale, che si celava nello scrittore, viene proferito, imprime una spinta che proietta i personaggi al di là dell'intervista, ribalta ciò che il dialogo ha scoperto – l'omicidio – in un'azione raccontata dal narratore. In definitiva, questo testo mostra nettamente una situazione in cui l'uno confluisce nell'altra, perché l'ultima intervista allo scrittore Tach non solo precede, ma accelera e provoca la sua morte per mano dell'intervistatrice. Le due scritture non sono più poste in concorrenza, poiché la prima prepara l'altra, si conferma essenziale nel determinare i destini dei protagonisti, si riverbera con strascichi inattesi per la loro fine.

Conviene infine menzionare almeno un caso di spostamento del centro narrativo sul personaggio dell'intervistatore, tale da conferirgli uno statuto ro-

[26] L'autrice ha anche scritto una tesi di dottorato sulle interviste ai romanzieri della *Paris Review* (Kerninon 2016).

manzesco autonomo. *L'intervistatore* di Alain Veinstein[27] (2002) descrive l'alienazione progressiva che questo ruolo, quando diventa un lavoro specializzato e un mestiere quotidiano, provoca al protagonista, dapprima a livello sensoriale, poi in generale nei rapporti interpersonali. Dal punto di vista di un intervistatore radiofonico, il narratore illumina, con la sua esperienza, una zona che rimane in ombra nelle interviste mediatiche, vale a dire le difficoltà nella preparazione, le sensazioni avvertite internamente, il residuo di pensieri e di emozioni che si agitano nel soggetto subito dopo la fine della registrazione. Restano sempre altre parole fuori dall'intervista[28]. Veinstein le riporta in un elenco, in cui compaiono frammenti di frasi che, pronunciate fuori dallo studio radiofonico, vengono suddivise a seconda degli spazi liminari del corridoio, dell'ascensore dell'edificio, ecc. (2002, cap. 21). In esse emerge il non detto dell'intervista: la scrittura insiste sul linguaggio corporeo, sul timbro della voce, sull'atteggiamento degli intervistati davanti al microfono, alle cuffie e al locale insonorizzato.

A differenza dei primi interlocutori tratteggiati all'inizio del romanzo di Nothomb, Veinstein non fissa i suoi in determinate tipologie. I diversi autori intervistati si succedono senza seguire uno schema narrativo chiaro: i soli personaggi che ritornano sono il tecnico e la rappresentante dell'ufficio stampa che accompagna scrittrici e scrittori all'appuntamento. Nell'ultimo capitolo, l'intervistatore giunge all'apoteosi dello straniamento da sé: le interviste registrate tornano a visitarlo sul letto in un incubo senza fine; le ricompone mentalmente come sono soliti fare i suoi ospiti al termine di ogni incontro, in una coazione alla revisione e al compendio di quanto è stato impresso sul nastro magnetico[29]. Salvo trovare un parziale rapporto umano con la figlia, l'intervistatore vive a pieno titolo la reificazione subita dal proprio strumento di lavoro. Finisce per perdere l'udito e sperimentare una sorta di sogno di suicidio, nell'ultima notte in cui immagina di infliggersi una mutilazione simile a quella di Van Gogh: tagliarsi l'orecchio che lo lega alla radio. Se narrata dal punto di vista dell'intervistatore, l'intervista finzionale conferisce dignità anche ai sacrifici che quella mediatica, nella sua compromissione con la tecnica, richiede ai giornalisti.

1.3 L'intervista si fa romanzo: Eskhol Nevo

Vi è almeno un testo in cui la forma dell'intervista non viene, a un qualche punto della trama, inglobata dentro la forma del romanzo, ma istituisce essa

[27] Tra i più celebri intervistatori della radio francese assieme a Jacques Chancel e Bernard Pivot, Veinstein è soprattutto noto per la trasmissione di lunga fortuna *Nuits magnétiques* (1978-1999). Si veda Beccarelli 2014 e Deleu, Héron e Le Bail 2021.

[28] «Mi accontento di scrivere ciò che mi passa per la mente nell'esercizio del mio mestiere di intervistatore, in linea di massima, appunto, quando non accade nulla, nulla comunque di cui l'ascoltatore trovi traccia» (Veinstein 2002, cap. 3).

[29] La spinta irrefrenabile a domandare è un'ossessione, propria del mestiere, raccontata anche in un romanzo di un altro celebre giornalista, l'animatore di *Apostrophes* Bernard Pivot (2012). Si veda Yanoshevsky 2018a, 288-307.

stessa, nella successione di domande e risposte, la struttura del discorso, il quale non rinuncia comunque al racconto della vita. *L'ultima intervista* di Eskhol Nevo narra le vicende del personaggio autofinzionale dell'autore attraverso una serie di quesiti posti dagli utenti di un sito Internet[30]. Nonostante la modalità di presentazione particolare, perfettamente in linea con il genere dell'intervista giornalistica, il libro non fa altro che riferire episodi della vita di Nevo, i quali compaiono come risposte da lui stilate al questionario preparato: è cioè lo stesso scrittore che si autorappresenta come un personaggio.

Il narratore si dilunga in apparenti digressioni che non rispondono soltanto a un determinato interrogativo, ma gli permettono di tornare ossessivamente sui propri rapporti familiari e affettivi. Perdendosi dentro il proprio racconto, il suo discorso finge di dimenticare le domande e pone un freno all'intervista. Ad esempio «*Le capita di sognare i suoi personaggi?*» (96-115) si ripete a stretto giro per ben tre volte, perché la risposta è evasa da nuovi eventi e personaggi: «Sto ancora… sto ancora pensando alla domanda precedente» (96). La scrittura evita così la forma della biografia, ma non l'accumularsi di frammenti di essa. Da un lato, le questioni vengono formulate in maniera troppo concisa (occupano da una a tre righe) per riuscire a sospendere l'intreccio. Dall'altro, esse non seguono uno schema definito e si configurano come segnali intermittenti di una struttura mediatica troppo debole per imporre autonomamente un ordine. Emerge un'assenza di progetto, di obiettivi d'interpretazione da parte dell'intervista, soprattutto quando vediamo un quesito ripetersi anche a distanza di molte pagine e comportare perfino repliche diverse[31].

Se nelle due prime tipologie d'intervista finzionale, il genere mediatico viene posto al servizio della costruzione di un determinato personaggio (Capote, Mailer) o di un intrigo che coinvolge più di uno (Nothomb, Morton, Kerninon), *L'ultima intervista* di Nevo lo mette a disposizione dell'autofinzione, sottoponendolo alle convenzioni proprie del genere, in particolare quella sovrapposizione tra vita e letteratura, verità e finzione, sincerità e invenzione che avrà effetti dirompenti per la stessa concezione del rapporto tra autore e pubblico. Ciò è possibile perché l'intervista condivide – come abbiamo visto nel primo capitolo, ad esempio con l'autointervista gemellare di Capote (cfr. cap. 1, par. 1.4) – molte

[30] Anche se del personaggio dello scrittore non si nominano le opere (evitando quindi una coincidenza tra autore di finzione e le proprietà autoriali di Nevo), l'identità anagrafica tra i due è chiara: essi condividono la stessa parentela con il nonno di Nevo, l'ex-primo ministro dello Stato d'Israele Levi Eskhol. Piena coincidenza sul fronte delle pubblicazioni c'è invece nel terzo libro della trilogia autofinzionale di J.M. Coetzee, *Tempo d'estate*, tra l'autore e il suo personaggio, che non hanno però in comune i dati biografici del Coetzee scrittore degli anni Settanta. Precedute e seguite da brani dei presunti Taccuini, il testo si compone di cinque interviste a persone che hanno incrociato in vita l'autore, ora deceduto, e che sono condotte da un ricercatore universitario che ambisce a scrivere una biografia affidabile.

[31] Prima risposta a «*Come riesce ad affrontare la solitudine derivante dalla scrittura?* Non ci riesco» (Nevo 2019, 47). Seconda risposta: «Essere insegnante» (328).

caratteristiche della confessione e dei processi di verità tramite cui l'individuo dialoga e negozia con se stesso.

Oltre alle domande di argomento personale e letterario, *L'ultima intervista* ne propone alcune che si avvicinano proprio al dialogo psicanalitico. Nella loro successione indisciplinata, compaiono interrogazioni apparentemente fuorvianti per un'intervista mediatica a un autore: si chiede se sia mai stato in terapia (63); se abbia compiuto azioni di cui si vergogna (93); quali siano i suoi primi ricordi (150) e i suoi sogni ricorrenti (176); quale tipo di padre creda di essere (311). La risposta a quest'ultima domanda diviene il racconto di un episodio significativo: l'incontro con una psicologa infantile. A lei lo scrittore espone il problema del figlio più piccolo, menzognero e dissimulatore, ma la diagnosi gli si riversa contro: il bambino non fa altro che assimilare il modello rappresentato dal genitore, quello di un bugiardo di professione[32].

Analizzando la pratica dell'intervista in campo sociologico, Edgar Morin osserva come Freud abbia sprigionato al massimo il potenziale immaginario che comporta «la ricerca di se stessi sollecitata da un interlocutore» (Morin 1966, 66). Il termine prescelto, «intervista-immersione», evidenzia bene come la confessione di sé divenga, nel genere dell'intervista, «uno striptease dell'anima fatto per attirare la libido psicologica dello spettatore, cioè per farsi oggetto di una manipolazione nello spettacolo» (69[33]).

Probabilmente *Interview* di Christine Angot (1995) è l'esempio più corroborante di questo tipo di relazione: la ricerca del proprio io, condotta in un racconto, si trasforma in un suo ripiegamento all'esterno, in uno spettacolo letterario che anima l'esibizione della sincerità. Una giovane intervistatrice interroga la scrittrice sulla sua biografia e sulle molestie subite dal padre, raccontate in gran parte della sua opera[34]. Eppure, con un taglio netto, Angot separa un nucleo di risposte nelle pagine finali, a cui solo il lettore può accedere poiché l'intervistatrice finzionale ne è esclusa. Qui, si troveranno di preferenza le repliche a quelle domande sul trauma che erano state prima rivolte all'autrice. Al termine del libro, Angot si smarca dall'intervista, per sottrarre a essa quell'ultima verità che, con un gesto autoriale decisivo, ella mostra di voler condividere soltanto con i propri lettori. *L'ultima intervista* di Nevo non incorre in simili accortezze, ma mette in scena un'intimità che finge di psicanalizzarsi completamente e incastrarsi alla perfezione nella propria immagine mediatica. Di per sé, quest'ultima è però già

[32] «Sono diventato un bugiardo ossessionato dal raccontare storie, e un cannibale, qualunque cosa succeda è materiale da sfruttare, persino quando Dikla mi ha detto… ti lascio non perché non ti amo più ma perché non credo più a una sola parola che dici, persino in quel momento ho pensato, questa frase è davvero forte, la devo inserire in qualche libro… » (Nevo 2019, 411).

[33] Morin si sofferma sull'uso dell'intervista nella forma del *cinéma-vérité*: il rapporto tra i due generi è discusso in maniera approfondita in Bell e Van Leeuwen 1994, 47-59.

[34] «L'intervista non enuncia l'impensabile dell'opera – poiché lo stupro vi è già stato tematizzato – ma compie una messa a punto di ciò che d'insostenibile c'è nella scena primitiva» (Cornuz 2016, 321). Yanoshevsky rileva soprattutto il movimento narcisistico delle domande dell'intervistatrice (2018a, 294).

un'identità romanzata, la cui malattia professionale – il mestiere dello scrittore, l'inventore di storie – ha invaso ogni possibilità di parola, anche quella pubblica:

> *Fino a che punto i suoi libri sono autobiografici?*
> Una volta ero capace di rispondere a questa domanda. O meglio, sapevo mentire spudoratamente rispondendo a questa domanda, per proteggere i miei cari e me stesso. Ma sapevo anche la verità. [...] Tutto quello che mi capita nella vita vera viene trasformato, appena succede, in una buona storia, da utilizzare alla prima occasione. In un incontro con i lettori. In un'intervista (Nevo 2019, 8-9[35]).

Salvato dunque il patto romanzesco con il lettore, non sorprende che questa intervista si candidi a essere una vera e propria forma sostitutiva del romanzo, nel senso che si conferma capace di raccoglierne la funzione più importante, quella di trasformare gli eventi biografici in storie: «Accendo il computer, come se fossi seriamente intenzionato a scrivere il prossimo romanzo. Per un po' rimango seduto davanti allo schermo vuoto. Poi mi sposto su quest'intervista» (Nevo 2019, 7-8). Nondimeno anche questa intervista nasconde gli stessi pericoli che il genere del romanzo presenta a uno scrittore abituato a fare un uso spregiudicato delle vite di chi gli sta intorno. D'altronde, le opere già pubblicate hanno rovinato il suo rapporto con la figlia, che si è riconosciuta in situazioni e personaggi descritti. Ora, quel materiale che sarebbe normalmente confluito nel prossimo romanzo si tramuta in un bagaglio di storie da inserire dentro quest'intervista[36]. Si tratta di una tentazione irrefrenabile, che Nevo confessa rispondendo alla domanda su come riesca a conciliare vita familiare e scrittura. L'autore evoca la moglie Dikla e il loro patto esplicito riguardo i confini da stabilire tra ciò che l'autore può dire in pubblico e quello che deve tacere:

> non ha mai permesso, per esempio, che facessi entrare in casa i fotografi. E adesso sto lasciando entrare in casa la videocamera delle parole. [...] Prima di ogni intervista definisco con lei cosa mi è permesso dire e cosa no. Inorridirebbe se dovesse leggere quello che scrivo qui. [...] E inorridirebbe, nonostante i bambini non siano quasi menzionati, per il momento, in questa intervista [...]. Devo, devo assolutamente smettere di rispondere a questa domanda. È troppo pericoloso.

[35] L'incontro di uno scrittore con i lettori nel corso di una presentazione è raccontato in *La vita fa rima con la morte* di Amos Oz. La pagina iniziale raccoglie una serie di domande (Oz 2008, 7-8) che gli vengono rivolte costantemente. La filiazione di quest'opera di Nevo con quella di Oz può essere confermata da una citazione del secondo da parte del primo: «*Lei è a favore della creazione di due stati per due popoli?* So perfettamente che con tutta probabilità il titolo dell'intervista verrà ripreso dalla mia risposta a questa domanda e non dalle altre, quelle riguardanti i miei romanzi. Non capisco perché gli scrittori debbano essere interrogati sulle loro opinioni politiche [...] quando ultimamente si ritrovano con più punti di domanda che punti esclamativi riguardo all'attualità, come riguardo a ogni altra cosa. Che dire, non siamo tutti Amos Oz» (Nevo 2019, 115).

[36] «Ho domandato a R. se mi dava il consenso per inserire, un giorno, in futuro, la sua storia in un libro. Ci ha riflettuto un pochino e poi mi ha detto, voglio prima dormirci sopra. Solo mentre tornavo a casa mi sono reso conto di non avere la sua mail, o un telefono. [...] Senza ombra di dubbio, utilizzare la storia personale di R. in questa sede è un atto deplorevole» (Nevo 2019, 359).

> […] Per la verità, devo assolutamente mettere fine a questa intervista. Ma non ci riesco. In questi giorni non ho nient'altro a cui aggrapparmi (Nevo 2019, 195).

A metà del libro, l'autore avrà ormai ceduto anche alle ultime remore, tradendo interamente gli accordi siglati e dichiarati proprio poche pagine prima:

> Avrei dovuto dare a quelle domande delle risposte preconfezionate, invece ho deciso di dire la verità. Sarebbe dovuta restare un'intervista e niente più, ma pian piano […] si sta trasformando in una storia. Avrei dovuto lasciare Dikla, i figli […] fuori da questa storia. Ma sono tutti dentro […] devo assolutamente proseguire con la stesura di questo testo, anche se non ho la benché minima idea […] di cosa succederà (Nevo 2019, 219-20).

In sostanza, *L'ultima intervista* si costruisce su un'ambiguità di fondo, che è lo scopo di ogni scrittura autofinzionale (Marchese 2014, 50; Wagner-Egelhaaf 2019, 1-7). L'autore confessa la propria sincerità nelle risposte nel momento in cui dichiara tutto una finzione. Ancora, alla domanda su quanto siano autobiografici i suoi personaggi, lo scrittore risponde che è difficile distinguere: «Loro si fondono con me e io mi fondo con loro» (Nevo 2019, 366). E in un commento riguardo a un incontro clandestino a Damasco riporta questa convinzione:

> I lettori sono quasi sempre determinati a raggiungere il nucleo autobiografico di un'opera, spinti dall'erronea convinzione che questo li aiuterà a interpretarla. Ma quella dei miei lettori siriani più che determinazione era un'ossessione. Per un'ora intera ho risposto, dando fondo a tutta la mia pazienza, e ho concluso spiegando che più mento dal punto di vista biografico, più mi avvicino alla verità profonda che sta al di là dei fatti (Nevo 2019, 271).

Per i nostri scopi, ci importa soprattutto sottolineare che, in quest'opera, la scrittura di un romanzo autofinzionale si declina in un'intervista mediatica di cui conserva l'apparenza. Da un lato, si dichiara che quest'intervista è diversa dalle altre del genere[37] perché si basa sulla sincerità: «Nelle interviste io mento sempre […] rispondo da scrittore. Questa volta mi sono sforzato di rispondere sinceramente, o per lo meno di mirare a essere sincero, ed è stato liberatorio» (411). Dall'altro, questa stessa intervista diventa una storia cui anteporre, in coda al volume, un'avvertenza simile a quella che si trova in tutti i racconti di finzione e che ribadisce ulteriormente uno statuto incerto per l'onestà esibita:

> Le vicende narrate e i personaggi sono tutti presi dalla vita dell'autore; ogni riferimento a fatti realmente accaduti e a persone vive o morte non è in alcun modo casuale. Ciò detto, si tenga presente che l'autore è un cantastorie seriale, e che qualunque dichiarazione rilasciata a suo nome, inclusa la presente, dev'essere valutata con la dovuta cautela (Nevo 2019, 250).

[37] «Anche adesso, mentre scrivo, mi sto sparando da solo alle gambe: sei impazzito? Rispondere sinceramente a un'intervista su internet? Resterà per anni a disposizione di chiunque ti cerchi su Google» (Nevo 2019, 23).

Il finale ribadisce l'indecisione che ha attraversato tutto il libro, la presa labile che l'intervista possiede sui referenti reali, primo fra tutti l'autore: «Alcune delle cose che ho rivelato qui mi sono successe davvero. Alcune ho il terrore che mi succedano. Alcune desidero che mi succedano. E alcune sono successe [...] allo scrittore scandivano Axel Wolf» (367). Tuttavia il famoso scrittore di thriller di nome Axel Wolf non è altro che un personaggio inventato[38].

In conclusione, l'intervista finzionale di Nevo inibisce la funzione mediatrice tra scrittore e società propria del genere giornalistico, perché tramuta questa stessa forma di interazione in uno spettacolo del sé sorvegliato dalle leggi del romanzo autofinzionale e non da quelle del dialogo mediatico. *L'ultima intervista* sembra voler negare allo stesso autore il beneficio, e le difficoltà, di una negoziazione tra sé e i lettori, che semmai, e solo in qualche caso, vengono integrati nel testo come personaggi marginali della vita raccontata. Le stesse affermazioni riportate nelle risposte vengono private del valore che avrebbero in un'intervista vera e propria, cioè quello di agire come paratesto letterario o documento biografico, innanzitutto perché l'enunciazione non rispetta fino in fondo il principio giornalistico del confronto con l'autore in carne e ossa. Ma il discorso non si limita nemmeno alla menzogna romanzesca con cui si crea il personaggio dello scrittore, perché il suo statuto autofinzionale lo compromette continuamente con la persona dell'autore. L'intervista romanzata non sembra, allora, rivendicare davanti ai media le potenzialità della letteratura, ma al contrario sottrarre quest'ultima alla loro mediazione. Il grande assente si conferma infatti l'intervistatore: secondo l'idea di comunità digitale che insegue rapporti orizzontali tra pubblico e autore (cfr. cap. 2, par. 4), coloro che lo interrogano vengono fusi nell'anonimato dei molteplici fruitori di un sito Internet. Allo stesso tempo, nessun lettore ha davvero accesso alla persona dello scrittore, che si fa scudo di un personaggio autofinzionale, il quale lo cautela rispetto alla pretesa di intimità avanzata dall'intervista.

1.4 L'intervista immaginaria… disegnata: Toffolo e Pasolini

Al pari del romanzo, anche il *graphic novel* può integrare in un supporto testuale i dialoghi dell'intervista, come il processo della sua preparazione, l'incontro tra i parlanti e le ricadute su questi. Se ne distanzia, però, perché la componente dell'immagine consente altre operazioni di trasformazione finzionale oltre quella narrativa. Prenderemo un caso emblematico: *Pasolini* di Davide Toffolo (2015), il cui titolo nella prima edizione era proprio *Intervista a Pasolini* (2002). Come *Igiene dell'assassino* metteva sulla scena romanzesca una forma particolare del genere – l'intervista con uno scrittore in procinto di morte –, questo iconotesto finge piuttosto un'intervista inventata che, evoluzione di questa e di altri dialoghi immaginari, abbiamo discusso nel secondo capitolo: l'intervista impossibile, in cui uno scrittore interroga un personaggio del passato.

[38] Si tratta di un alter-ego di successo per Nevo, inventato appositamente per il romanzo, a cui l'autore si compara e a causa del quale, in una scena semi-onirica, rischia anche la vita, senza però morire – a causa di un'intervista – come Tach di *Igiene dell'assassino*.

Nel volume troviamo, innanzitutto, un'intervista finzionale di Toffolo con un *avatar* contemporaneo di Pasolini, identico allo scrittore, eppure distinto, perché appare come una persona vivente con cui il fumettista s'intrattiene per qualche tempo. I dialoghi tra Toffolo, nei panni dell'intervistatore, e un sig. Pasolini si sviluppano in sei capitoli e in altrettanti luoghi diversi. Dalla propria città natale, Pordenone, l'autore del *graphic novel* insegue l'altro da Nord a Sud. Obbedendo agli appuntamenti comunicati via email, passerà da Bologna e Roma, esplorerà le pendici dell'Etna e risalirà fino alla Laguna di Grado, per terminare con una visita al museo El Prado davanti a un quadro di Velázquez, soggetto di una poesia pasoliniana. Lo scenario romanzesco scandito per episodi segna quindi una prima differenza rispetto alle interviste impossibili alla radio, perché situa questa in un ambiente scenografico, tra paesaggi e contesti urbani, che perdura anche visivamente come sfondo narrativo.

La continuità di *Pasolini* con l'intervista impossibile va rintracciata in due aspetti. Il primo è la citazione: il discorso di Toffolo intrattiene una relazione metatestuale con l'opera dello scrittore (in particolare con le interviste sulla stampa e in televisione) che viene saccheggiata per la costruzione delle risposte[39]. A enfatizzare il carattere metatestuale (non parodico ma pressoché saggistico) compaiono anche vere e proprie note a piè di pagina che indicano le fonti utilizzate nei testi delle tavole. Infine, una bibliografia in coda al volume riporta una lista con tutti i testi citati e le interviste utilizzate per il montaggio[40]. Sempre restando su questo fronte, le caratteristiche visuali del *graphic novel* intervengono con ulteriori forme di citazione. Non solo le parole dell'autore compaiono come testo, ma addirittura le posture di Pasolini fissate alla televisione vengono riprodotte nella raffigurazione del personaggio del Sig. Pasolini[41].

Nel primo incontro, costui appare in una camera d'albergo: l'abbigliamento è «alla moda degli anni '60, giacca scura, camicia chiara, cravatta sottile e pantaloni a sigaro» (Toffolo 2015, 40). Le tavole riproducono le inquadrature televisive, come i primi piani, lo sguardo frontale e laterale, finanche la stessa telecamera che Toffolo si porta sempre dietro su richiesta del suo interlocutore[42] e che viene essa stessa ritratta mentre riporta – sul piccolo schermo di servizio dello strumento – l'intervistato in inquadratura centrale (30). Soprattutto, quando costui incontra Toffolo sull'Idroscalo di Ostia, il dialogo si compone di diverse tavole che ricreano piuttosto fedelmente la sequenza finale del docu-

[39] Fin dalla prima intervista, il Sig. Pasolini si dichiara una creatura di carta: «La storia della mia vita è la storia dei miei libri… perché sono uno scrittore» (Toffolo 2015, 23).

[40] Per una scheda di tutte le interviste di Pasolini si veda la tesi di laurea di Martina Bovolenta (2019-20, 133-7).

[41] «Non so come sarà fisicamente, ma la voce è la stessa… quando lo sento al telefono ho i brividi» (Toffolo 2015, 16); «Questo sig. Pasolini di cosa parla, di sé o del vero Pier Paolo Pasolini? Lui racconta l'esperienza di un altro ma è così credibile» (34); «Il sig. Pasolini ricorda in modo impressionante Pier Paolo Pasolini, soprattutto nella voce» (40).

[42] Nella camera d'albergo, Pasolini si sincera che Toffolo abbia portato telecamera digitale e cavalletto (Toffolo 2015, 21).

mentario televisivo *Pasolini e la forma della città* (Pasolini 1974) girato sul litorale di Sabaudia, da cui lo scrittore commenta la costruzione della città, ripresa da lontano. I capelli mossi dal vento e il volto scavato di Pasolini completano, nell'immagine, la citazione letterale delle parole pronunciate allora riguardo la società piccolo-borghese[43]. In sostanza, la memoria testuale, iconica e posturale dello scrittore è fedelmente usata per costruire un discorso e un'apparenza verosimili, che il lettore possa subito riconoscere come espressioni attendibili, se non probabili, di Pier Paolo Pasolini[44].

Il secondo aspetto di continuità con l'intervista impossibile è quel movimento verso l'attualizzazione dell'autore scomparso in un suo doppio immaginario, sottratto alla morte, che ribatte dal passato alle questioni imposte dal presente storico. Ad esempio, una volta giunto a Roma, Toffolo si autorappresenta in una serie di disegni che intrecciano, dapprima, la vita di una migrante romena e un testo in cui Pasolini (1993) riflette sui suoi primissimi anni a Roma (Toffolo 2015, 76); subito dopo, il cambiamento storico-sociale è espresso visivamente nell'accostamento dello scenario di *Accattone* e quegli stessi luoghi ai giorni nostri[45]. Questo processo si estende fino al parossismo nel momento in cui il personaggio del Sig. Pasolini viene dotato di un sito internet nel 2002 (ora non più attivo) e, dal 2015, di una pagina Facebook. Si tratta di uno di quei casi di estensione del contesto dell'opera (Meizoz 2019) tramite appendici paratestuali situate fuori dal libro, le quali vogliono non tanto autenticare l'esistenza di una creatura fittizia[46], quanto moltiplicare i supporti del testo e ampliare i rapporti dell'opera con il proprio pubblico e commercio.

[43] Il finale di questo programma è stato oggetto di recente di una rivisitazione parodica (23 giugno 2021) da parte di una pagina Facebook dal titolo *Storia d'aa filosofia coatta* che riprende spesso famose interviste o apparizioni televisive di intellettuali e filosofi. Già Pasolini inserì in *La ricotta* (1962) un'intervista finzionale cinematografica a Orson Welles in cui il regista, impegnato nelle riprese di un immaginario film sulla Crocifissione, maltratta il giornalista. Sulle strategie performative di Pasolini si veda Annovi 2017.

[44] Altri *graphic novel* non raggiungono questo livello di cooperazione tra contesto citazionale e invenzione figurale. Ci limitiamo a citare *Charles* di Alessandro Tota, che incomincia con l'irruzione in una Bari contemporanea di Baudelaire: l'attualizzazione del personaggio in un senzatetto che vive a base di droghe e alcool comporta uno scarto minimo rispetto alla figura del poeta consegnata all'immaginario collettivo. Il personaggio ha una funzione più emotiva rispetto al Pasolini di Toffolo, perché diventa un riferimento per un gruppo di ragazze e ragazzi e li aiuta a orientarsi in un'esistenza vuota e inquieta. In questo caso, la presenza di un'intervista finzionale non va rintracciata nelle conversazioni che Baudelaire intreccia con il gruppo di giovani, ma nelle tavole iniziali, che riproducono i primi piani di ogni ragazzo mentre risponde alla domanda – proveniente da una voce fuori campo e riportata in alto sulla vignetta – «Ci dica [...] dove ha conosciuto Baudelaire?» (Tota 2016, 8). Questi disegni mimano l'inquadratura di un'intervista televisiva: non fanno altro che trasferire i protocolli visivi di un medium in un altro.

[45] In situazioni come questa, alla telecamera e alla sua rappresentazione nell'intervista si sostituisce un racconto più libero, che prende la forma del reportage (Toffolo 2015, 79).

[46] Nondimeno, sul social media compare la foto di un sosia di Pasolini in quel vestito nero che lo scrittore indossava negli anni Sessanta e con cui appariva anche nella prima intervista del libro.

La declinazione del genere dell'intervista impossibile nel *graphic novel* consente l'aggiunta di altri piani della rappresentazione. Questa peculiarità merita di essere approfondita perché consente a *Pasolini* di intessere un racconto che, più che sbilanciarsi sulla biografia dell'autore, s'indirizza verso il personaggio dell'intervistatore. Oltre alle sequenze in cui Toffolo discorre col Sig. Pasolini, ce ne sono altre in cui lo stesso intervistatore si trasfigura in un individuo picaresco, mentre insegue l'altro in varie tappe, con colloqui che lo mettono sempre alla prova a livello psicologico e personale. Una volta incominciata l'intervista, s'inscrive un altro spazio visuale tra le tavole, in cui certe strane visioni oniriche diventano immagine[47]. Quando raggiunge l'Etna, Toffolo non trova nessuno ad aspettarlo: sarà più tardi visitato in sogno dallo scrittore, che prima assume le fattezze di un cane che fuoriesce dal corpo torturato di Pasolini sul Litorale di Ostia, poi quelle di un teschio che incita Toffolo alla deturpazione del cadavere (Toffolo 2015, 112-25). Lo scrittore accompagna, insomma, il suo intervistatore come una presenza infestante, che incomincia a tormentarlo e continua ben oltre l'archiviazione del dialogo: Toffolo finirà per seppellire le cassette che contengono le registrazioni sotto la sabbia della Laguna di Grado, dove vagherà come un animale allo stato brado osservando il ritorno delle lucciole (139).

Questo *graphic novel*, pertanto, non tratteggia soltanto la fisionomia del suo personaggio sul profilo mediatico di Pasolini, ma gli aggiunge anche una facoltà mostruosa sul piano della storia. Nell'ultimo incontro sull'Idroscalo di Ostia, il sig. Pasolini aveva affidato all'intervistatore le sue ultime parole: «Sono un mostro [...] che deve essere quello che il pubblico vuole che sia. [...] Mi rende automa da rotocalco e finisce poi per riflettersi su me stesso, come una malattia» (104). Un testo poetico, composto da Pasolini nel 1968 e pubblicato postumo (Pasolini 1993, 179-88), fornisce a Toffolo l'occasione per raffigurare questa metamorfosi. Intercalato ai sei incontri, nel volume compare anche un racconto allegorico ispirato a "Coccodrillo"[48]. Nel gergo giornalistico, il «coccodrillo» indica quella biografia di una celebrità vivente che viene preventivamente preparata per poterla pubblicare solo dopo la sua dipartita. Nella sua poesia, Pasolini intenta una sorta di auto-coccodrillo, scritto come se fosse già defunto[49], ma non allo scopo di restaurare davanti ai lettori un'immagine edificante di sé. Questo esercizio rispetta i presupposti di un discorso che, più che processare il lutto pubblicamente, ambisce a fossilizzare la vita di una personalità nei suoi caratteri sociali più importanti, cercando anche di prevederne (paradossalmente,

47 Ad esempio, alla fine del secondo incontro, compare una tavola che dipinge un feto con il volto del Pasolini adulto nel ventre materno: «Ma, mi dica lei, come può un feto, vivere fra gli adulti» (Toffolo 2015, 69). L'immagine sorge come commento della celebre frase sulla nostalgia della solitudine goduta nel ventre materno contenuta nel pezzo "La mia provocatoria indipendenza" (1969) scritto per la rubrica "Il caos" sul settimanale *Tempo* (Pasolini 1979, 119).

48 L'ipotesto viene esplicitato nell'ultima pagina del *graphic novel* (Toffolo 2015, 145).

49 «Così arrivò a quarantasei anni, l'età di questa ipotetica morte, / e quindi di questa esibizione di acume narcissico in una serie / di spassionati e ironici coccodrilli: morte di un umanista!» (Pasolini 1993, 183).

mentre è ancora in vita) l'eredità culturale. Pasolini si misura quindi con la propria reputazione mediatica, ma con la forma poetica fornisce un necrologio che, se raccoglie il valore controverso della sua figura, lo piega a un'analisi psicologica e biografica assente nel genere che incontriamo sui mezzi di comunicazione:

> Ah! Non un'osservazione
> esercitata sulla vita che si muove, maledetta,
> rendendo opinabili tutti i più stravaganti acumi,
> inattendibili tutte le più profonde illuminazioni *su di sé*:
> ma un'osservazione narcissica esercitata dopo la morte, allorché
> il montaggio, comunque, è concluso – e la storia è UNA.
> Mai oggetto di narcisismo fu più fecondo di un cadavere (Pasolini 1993, 182).

Fingendo di poter ripercorrere la propria vita come una «storia» conclusa, i versi inseguono l'impossibile desiderio di lasciare in memoria una fotografia lapidaria decisa in anticipo: questa non può essere ovviamente sostitutiva di quella stabilita dalla stampa, che se decide quale posizione occupa nel campo culturale, ha anche un peso nell'indicare il suo retaggio nella pubblica opinione. Dall'ottica di uno scrittore che avverte sensibilmente la dissociazione tra la vita privata e il ruolo assegnato dalla società, il coccodrillo di Pasolini, scritto dal suo autore, propone un'immagine alternativa, ancorché estratta da una scrittura narcisistica, ma almeno non del tutto oggettificata dal processo mediatico.

Il *graphic novel* non raccoglie questo tentativo, perché fa del coccodrillo un'allegoria figurativa staccata dall'autorappresentazione che Pasolini ha descritto in poesia. In una laguna imprecisata, una tribù s'imbatte in un coccodrillo parlante. Convinti ad ascoltare ciò che ha da dire, i cacciatori non lo comprendono e decidono di ucciderlo: «Abbiamo ucciso il coccodrillo parlante, non abbiamo capito cos'era, e l'abbiamo ucciso [...]. Era un poeta e raccontava la vita sua e anche la nostra, ma era troppo diverso e la paura ci ha armato la mano... non avremo pace fino a che non ricorderemo quello che raccontava... dobbiamo ricordare le parole che diceva...» (Toffolo 2015, 128-9). Questo apologo illustra l'interpretazione già difesa in tutto il *graphic novel* per cui lo scrittore è un corpo estraneo alla società italiana del suo tempo (e, per questo, vittima sacrificale[50]): l'autore oracolare parla a un'altra specie, allora come adesso, e per la pericolosità del suo insegnamento deve essere eliminato.

[50] «La mia fama di per sé non spiega lo scandalo relativo alla mia persona. Perché mai dovrei avere il privilegio della persecuzione in un paese dove tutti sanno che non sono affatto l'unico artista famoso a praticare il desiderio omosessuale? [...] Questa opinione è stata originata [...] da questo ceto giornalistico che perdona tanto meno la diversità, in quanto è esso stesso sottoposto al più spietato livellamento. [...] Molti non mi hanno mai perdonato di scrivere tra di loro senza essere infeudato ad alcun potere» (Toffolo 2015, 100-1). Il volume in cui è contenuto "Coccodrillo", *Il sogno del centauro* (1983), si apre con la "Prefazione dell'intervistato (da leggersi assolutamente)" già inserita nella prima edizione (1970) delle interviste di Pasolini con Jean Duflot: l'autore stesso si autorappresenta, qui, «sempre inascoltato o guardato con benevola commiserazione come una specie di Cassandra» (Pasolini 1993, 4).

Anche l'intervista che percorre il volume finisce per replicare il destino di Pasolini in quello del suo doppio: non lo salva dalla morte, non redime le sue profezie agli occhi del presente. Piuttosto, se il lettore contemporaneo viene a contatto con la sua lezione, deve essere pronto a destabilizzare le proprie certezze. *Pasolini* di Toffolo racconta l'incontro con un fantasma che, se ancora attuale nelle sue analisi, non viene riabilitato. Non potendo trovare la pace o il riscatto, questo è uno spettro che sconvolge, nella finzione, la vita del suo intervistatore[51], di quel frequentatore attento della sua opera che ardisce a leggere il proprio contesto alla luce non rassicurante del suo messaggio critico.

2. L'intervista va in scena: teatro e radiodramma

La rappresentazione teatrale permette la messa in scena dell'intervista come se avvenisse in quel momento sotto agli occhi degli spettatori. Nelle trascrizioni delle interviste orali su di un supporto testuale il meccanismo è inverso, perché l'incontro ha già avuto luogo e ciò che il lettore ritrova è soltanto una rielaborazione, che segue determinate regole di trasferimento di tutte le parole dette da intervistatore e intervistato in una forma scritta[52]. Invece, sul palcoscenico (o alla radio e alla televisione), il supporto testuale preparato dagli autori consente agli attori di interpretare un'intervista 'in diretta', cioè un dialogo che si svolge in sincronia all'ascolto o allo spettacolo[53].

Il palcoscenico propone interviste a personaggi inventati fin dai primissimi anni del Novecento. Queste prime apparizioni sono, secondo Marie-Ève Thérenty, creazioni comiche, «interviste scherzose» (2005). Per primo, Octave Mirbeau realizza la farsa in un atto dal titolo *Intervista*, rappresentata la prima volta al teatro parigino del Grand Guignol il 1° febbraio 1904 e inclusa nello stesso anno nel libro *Farse e moralità*. Un giornalista, tra interviste a personaggi importantissimi (un politico e un re) e dall'alto del suo ruolo («Io sono la stampa! [...] Essa denuncia, giudica, condanna», Mirbeau 1914), trova il tempo di maltrattare un oste per estorcergli la confessione di un delitto, adducendo grottesche analisi lombrosiane. Se il finale ci rivela che si tratta in realtà di uno scambio di persona, tutti i dialoghi ruotano attorno all'incomprensione tra intervistato e intervistatore e ai relativi battibecchi linguistici. Anche nel teatro comico, insomma, l'intervistatore può diventare quel tipo sociale che, caricaturato, spinge a irridere e a denunciare il potere e le sopraffazioni della stampa.

[51] La fine del volume delude insomma le aspirazioni iniziali: «Se leviamo la possibilità che le domande hanno di mettermi in imbarazzo sarà un'intervista meccanica. Lei chieda e io risponderò. Non abbia paura. Vedrà che non ci faremo male» (Toffolo 2015, 22).

[52] «Il rapporto temporale alla scena dell'enunciazione è invertito: anteriorità dei corpi in presenza per l'intervista, posteriorità per il teatro» (Cornuz 2016, 185); «L'intervista letteraria è innanzitutto un *avvenimento* [...] che precede la scrittura del dialogo e il suo rimaneggiamento in un testo pubblicabile» (Yanoshevsky 2018a, 76).

[53] Segnalo che il sottotipo dell'autointervista è stato trasposto in teatro: Jacques Gamblin mette in scena *La notte sarà calma* di Romain Gary nel 2011.

Copioni di questo tipo percorrono tutto il Novecento. Per citarne uno tra tutti, la commedia in un atto *L'intervista*, di Alberto Moravia (1966[54]), in cui un reporter scende dalla Luna per interrogare un influente Ministro di una dittatura sudamericana: il dialogo evidenzia le diseguaglianze sulla Terra e le ingiustizie del sistema sociale che, alla fine, s'abbatte sul malcapitato extraterrestre, perché il politico lo condanna a morte[55].

Possiamo osservare, invece, una trasformazione finzionale dell'intervista che non persegue effetti comici. Intitolata anch'essa *Intervista*, la commedia del 1989 di Natalia Ginzburg imprime un'evoluzione temporale dei personaggi, ottenuta nei passaggi tra un atto e i successivi. Innanzitutto, la comicità è dovuta al tipo di 'intervista-fantasma' che un giovane giornalista tenta di portare a termine per ben due volte. Costui si reca in visita alla casa, situata nella campagna toscana, di un famoso intellettuale del suo tempo, ma in entrambe le occasioni l'intervistato, Gianni Tiraboschi, non si presenta all'appuntamento convenuto. La ripetizione dello schema da una scena all'altra conferisce al doppio fallimento il senso del ridicolo. Sia la prima che la seconda volta, Marco Rozzi spiega di voler pubblicare un'intervista a Tiraboschi per portare lustro a un nuovo periodico che, ideato assieme a un amico, non vedrà mai la luce. La reiterazione di medesime formule verbali rincara la vena comica. Commentando l'assenza dell'autore, le medesime parole di rassegnazione compaiono nei primi due atti, solo che vengono pronunciate a personaggi invertiti[56]. Anche nel campo gestuale, le movenze si riproducono con variazioni minime: il pranzo a base di patate, se era una casualità la prima volta, suggerisce alla seconda una connotazione farsesca.

Tuttavia, al terzo atto, i dialoghi prenderanno un altro tono. Un salto temporale ci conduce dal 1978 al 1988 (come precisa la didascalia iniziale). Nuovamente riuniti, i personaggi discorrono del tempo che passa e dei cambiamenti nelle loro vite. In assenza dell'intervistato, vero e proprio fantasma mai in scena, Marco si intrattiene sempre con le altre due abitanti della dimora: la giovane sorella di lui, Stella, con cui tra la prima e la seconda visita avrà una rapida e fallimentare storia d'amore, e l'insoddisfatta compagna dell'intellettuale, Ilaria. Se la fuga di Tirabo-

[54] L'autore sostiene in diverse occasioni che il dialogo teatrale è componente naturale della sua produzione romanzesca (cfr. Ujcich 2008, 131, 165), perché permette di «consumare tutte le parti descrittive e quelle propriamente psicologiche» (Siciliano 1982, 89).

[55] Un racconto di Primo Levi attinge forse direttamente da questo episodio. Prima delle brevi interviste immaginarie agli animali del 1986-87 (cfr. cap. 2), Levi esplora anche il genere di un'intervista finzionale 'd'inchiesta': simile alla pièce di Moravia che lo precede di dieci anni, *L'intervista* viene pubblicata su *La Stampa* nel 1977 (Levi 1997, 863-5). Troviamo ancora un extraterrestre, particolarmente influenzato dalla visione di nostri spot televisivi, porre le domande più bizzarre a Elio, lavoratore che rientra dal turno di notte. Il giornalista intervistatore è pieno di idee preconcette (Ujcich 2008, 203) e le sue domande inseguono l'effetto comico. Il testo verrà incluso nell'ultimo libro pubblicato in vita da Levi, la raccolta *Racconti e saggi* del 1986.

[56] «Doveva essere una lunga intervista, su tutta la sua opera, su tutta la sua attività pubblica. [...] Pazienza. I giornalisti devono essere molto pazienti» (Ginzburg 2013, 16). «Abbi pazienza. I giornalisti devono essere sempre molto pazienti» (24).

schi[57] è quell'azione con cui si è finora evidenziata la sua vitalità e fortuna internazionale – «Schizza sempre da un punto all'altro del mondo. Lo chiamano sempre. È incredibile quanto lo chiamano» (Ginzburg 2013, 9) –, il terzo atto lo troverà in depressione: Ilaria comunicherà a Marco che Gianni non esce più dalla sua camera. Mentre la sua parabola procede dal successo all'oblio, quella dei due personaggi più giovani disegna un percorso inverso. Marco è diventato uno sceneggiatore cinematografico di successo e, diversamente dalle due occasioni precedenti, non si è fermato alla casa di campagna per esaudire il suo antico (e frustrato) desiderio – l'intervista –, ma soltanto perché di passaggio nei paraggi. Stella si è affrancata dal nume tutelare della dimora, Ilaria, e dopo essere stata a Roma con Marco (tra primo e secondo atto) ed essere tornata nella casa in Toscana (secondo atto), ora è divenuta una cuoca molto richiesta per le sue ricette di cucina povera (Ginzburg 2013, 35).

Il passare degli anni non viene segnalato soltanto dai commenti sulla villa in decadenza – secondo una modalità di espressione del tempo attraverso lo spazio non inusuale per Ginzburg (Iacoli 2008) –, ma anche da un capovolgimento della fortuna a danno dell'illustre autore e a favore dell'ingenuo giornalista. Apprendiamo pure, nell'ultimo incontro, che l'ex-intervistatore ha soffiato al grande intellettuale la sua ultima amante. Mentre la vita di Marco, dopo una partenza in sordina come redattore ed editore, ha trovato finalmente sicurezza finanziaria e posizione sociale, il mondo di Tiraboschi è sprofondato su se stesso. Nemmeno i suoi libri vengono più ristampati (Ginzburg 2013, 39). La rappresentazione si concentra quindi sull'azione dissipatrice del tempo, inibendo la precedente comicità dei dialoghi[58].

L'agognato incontro tra intervistato e intervistatore avverrà finalmente, ma fuori dal palco, lontano dagli occhi del pubblico, perché sarà annunciato soltanto da Ilaria: Tiraboschi ha sorprendentemente accettato, nonostante la sua precaria situazione di salute, di parlare con quel Marco che, nemmeno durante la relazione con Stella, era riuscito a conoscerlo di persona. L'ex-giornalista dovrà allora volgere uno sguardo al proprio passato, tornare per un momento a vestire i panni del giovane ammiratore che era e risarcire con un ultimo gesto – l'intervista, significativamente estromessa dalla scena –, la sconfitta di Tiraboschi:

> Tu ti metterai seduto accanto a Gianni [...] e gli farai [...] tutte quelle domande che fanno di solito i giornalisti. [...] Tu ora devi comportarti come se il tempo non fosse passato. Come se tu fossi quello che eri, un giornalista, e come se lui fosse quello che era, quando non dormiva mai, scriveva tutta la notte i suoi libri, e lo chiamavano all'alba e saliva in macchina e schizzava da una città all'altra. Quando parlava alla gente, in piedi, su quei palchi. [...] La gente lo ascoltava incantata, applaudivano [...]. Così la gente lo ricorderà, Gianni Tiraboschi. Il famoso Gianni Tiraboschi. Uno dei meglio uomini che abbia avuto l'Italia (Ginzburg 2013, 45).

[57] «Gianni le interviste le accetta sempre. Poi quando è il momento gli passa la voglia. Scappa. L'ha fatto molte altre volte» (Ginzburg 2013, 12).

[58] La scheda di sala preparata per la messa in scena di Valerio Binasco per il Teatro Stabile di Torino (2019-20) racchiude attorno all'evolvere del tempo l'interpretazione della pièce.

Il terzo atto de *L'intervista* si svolge all'insegna della malinconia, in contrasto con il tempo della ripetizione e del ritorno che aveva guidato i primi due. L'ultima intervista a Tiraboschi è ancora una finzione, non più nel senso di un colloquio fantasmatico, che ogni atto annuncia come imminente mentre è continuamente negato per le esigenze del comico; piuttosto, il dialogo che giunge troppo tardi rappresenta efficacemente un principio contrario a quello della scrittura giornalistica. Non più emissario della stampa, Marco si trova le mani libere anche dai propri improvvisati progetti editoriali; la sua visita segue la spinta dell'amicizia verso altre persone che non sono (non possono essere) l'intervistato. Sappiamo ormai che l'intervista mediatica è strettamente legata all'occasione: obbedisce a necessità estemporanee, alle leggi della caducità e della moda, allo stato effimero della fama. Quest'intervista a un intellettuale in disgrazia, invece, esula da simili obiettivi. Marco sa che potrà fare poco per riabilitare Tiraboschi: «Io non sono più un giornalista. Non collaboro più a nessuna rivista, a nessun giornale. Il mio nome nessuno se lo ricorda, nelle redazioni dei giornali» (Ginzburg 2013, 44).

Nella pièce di Ginzburg, in conclusione, l'intervista finzionale appare nella propria negazione, in un gioco di promessa e attesa che inscrive una dialettica funzionale alla resa teatrale, perché corrispondente a due generi diversi: dal lato comico, l'intervista inseguita eleva inizialmente l'intervistato al rango di autore troppo richiesto e abbassa il giornalista a personaggio fallimentare; dal lato drammatico, l'inversione finale dei destini a opera del tempo riequilibra il loro divario, finendo per mutare anche il senso dell'intervista finora rincorsa. L'intervista è ripensata dagli stessi personaggi come un dono gratuito, per uno di essi, il quale – proprio perché centro assente dei dialoghi – acquisisce un valore esemplificativo nel descrivere la traiettoria di un autore nella sua epoca, piuttosto che le concertazioni di questo con i giornali.

Come abbiamo visto con il *non-fiction novel*, il tipo d'intervista investigativa e d'inchiesta si pone al servizio di varie costruzioni romanzesche. Anche il radiodramma, per il suo carattere di combinazione di elementi drammatici, scheletro narrativo ed effetti sonori tipici della radio, si dimostra capace di raccogliere questa forma[59].

Un esplicito tentativo di combinare intervista e radiodramma si rinviene nel quadro delle iniziative intraprese dopo il 1965 dal Terzo Programma Radio per realizzare una scrittura drammaturgica in diretta su nastro. *Intervista aziendale* è una trasmissione costruita su un'idea di Primo Levi benché, a causa delle soluzioni di regia di Carlo Quartucci e l'improvvisazione registrata con gli attori del Teatro Gruppo il 29 novembre 1968, questo radiodramma sia stato a lungo considerato «testo negletto da tutte le bibliografie e biografie» dello scrittore

[59] Alcune delle originarie interviste impossibili si avvicinavano molto al genere del radiodramma, ad esempio l'intervista di Guido Ceronetti a Jack lo Squartatore (Pavolini 2006, 654-62). Pavolini parla esplicitamente di un «radiodramma a più voci» (xvi) perché l'intervistatore interroga diversi personaggi che forniscono altrettante versioni sull'identità di Jack lo Squartatore, fino alla rivelazione finale dell'indagine: l'assassino è l'intervistatore stesso.

(Scarlini 1997, 494). Nei minuti finali della registrazione, interviene proprio Levi, spiegando che questo lavoro «oscilla tra la satira fantascientifica e la denuncia diretta» (Quartucci, Levi 1968, 39') – quindi in qualche modo sulla linea delle sue interviste immaginarie "naturali" – aggiungendo che, però, sulla spinta dell'improvvisazione la trama «si è andata arricchendo di elementi che sento un po' estranei»[60].

Nell'*Intervista aziendale*, Levi fornisce un canovaccio che propone una serie di interviste inventate raccolte direttamente nel luogo della fabbrica: tema che consente di interpretare questo testo come un'anticipazione del romanzo *La chiave a stella* del 1978 (Scarlini 1997, 494). Il regista e gli attori dovevano ricreare un percorso drammaturgico attraverso l'improvvisazione e la definizione di una partitura sonora.

L'enfasi sul registratore, che intercetta ogni tipo di suono, finisce per produrre una rappresentazione al crocevia tra documentario e radiodramma, quasi un'anticipazione della *docufiction* (Sacchettini 2018, 104). Al contempo crea un contrasto drammatico tra l'alienazione prodotta sui lavoratori e significata tramite il suono (i rumori delle saldature e dell'officina che coprono le voci) e le parole degli intervistati, tutti contenti del loro impiego. La critica all'intero sistema, dalle officine all'amministrazione, fintanto da coinvolgere anche lo stesso dirigente, si precisa, infine, lungo una serie di interventi di regia dal carattere metateatrale che Quartucci prima, e Levi poi, appongono a commento dell'improvvisazione.

L'intervista finzionale nel radiodramma, insomma, palesa apertamente il proprio artificio servendosi delle caratteristiche del mezzo radiofonico. Lo strumento del registratore fa propendere in questo caso per una comunicazione in differita, registrata e poi diffusa. L'intervento continuo degli autori, le indicazioni rivolte agli attori, lo stesso ripetersi di certe risposte in una seconda versione più in linea con le scelte di regia appena enunciate, provocano infine uno straniamento dell'ascolto rispetto alla scena dialogata. Volendo evitare uno smaccato effetto comico per inseguire, invece, un intento satirico di denuncia, *Intervista aziendale* pone la propria finzione al servizio dell'auto-commento.

C'è infine un'ultima possibilità per l'intervista finzionale di costituire una propria forma teatrale. Il punto di partenza è reimpiegare, ancora, il genere dell'intervista impossibile, ma con una variante significativa. La pièce di David Greig, *Miniskirts of Kabul* (2009), s'inserisce in un ciclo di spettacoli progettato da Nicolas Kent per il Tricycle Theatre di Londra dal titolo *The Great Game*, che ha come argomento la storia dell'Afghanistan e la sua rinnovata centralità, a partire dal 2001, nello scacchiere internazionale (Maggitti 2018, 13-9). Greig mette in scena un'intervista immaginaria, che conserva i caratteri dell'attualizzazione tipici del genere fittizio, ma costruisce un personaggio dell'intervistato davanti ai nostri occhi di spettatori, cioè simultaneamente all'enunciazione del dialogo.

[60] L'autore stesso offre, quindi, motivazioni fondate all'esclusione del radiodramma dalle sue bibliografie ufficiali (Episcopo 2016, 217).

Se nelle interviste impossibili radiofoniche la situazione comunicativa era un'imitazione ludica del dialogo giornalistico che avviene su questo medium, nel testo scenico di Greig l'intervista crea nel suo stesso svolgimento di parola, e in una situazione specifica, il personaggio da intervistare. Questa strategia consente di combinare due caratteristiche dell'intervista inventata, evitando anche le semplificazioni in cui incorrono i generi nel loro uso univoco: da un lato, la funzione d'inchiesta (anche politico-ideologica), che tende a livellare i personaggi in figure stereotipate della società (come in *Intervista aziendale* di Quartucci e Levi); dall'altro, il processo di attualizzazione dell'intervista impossibile che, se si carica di valenze riflessive sul piano del confronto culturale, tende in generale a prediligere il registro parodico.

Nelle indicazioni di scena di *Miniskirts of Kabul*, gli unici personaggi sono una scrittrice (*Writer*) e Najibullah, ultimo Presidente della Repubblica Democratica dell'Afghanistan. Il dialogo è situato nel compound delle Nazioni Unite il 26 settembre 1996: proprio il giorno della morte di Mohammad Najibullah per mano dei talebani. La scrittrice britannica afferma subito di non essere ricorsa ai soliti canali istituzionali per ottenere l'autorizzazione a incontrarlo nel rifugio, oltretutto in un momento in cui si avverte la battaglia esplodere in lontananza:

> Attraverso quali canali è passata?
> Questa non è una normale visita.
> Non capisco.
> Io mi sto immaginando lei.
>
> Non era possibile organizzare un incontro in altro modo (Greig 2009, 130).

A differenza delle altre interviste impossibili, l'intervistatrice dichiara fin dall'inizio al suo interlocutore che egli è un prodotto dell'immaginazione. Gli scambi suggeriscono che si tratta di una necessità, perché Najibullah è in realtà già morto («Immaginare cos'era essere lei. / Era? / È», 134-5); alla fine del dialogo – mentre le truppe talebane s'avvicinano al nascondiglio –, la scrittrice racconterà all'intervistato anche i dettagli della sua imminente morte sul posto. Non si prefigura più la finzione di un canale di comunicazione tra il presente e un altro mondo, ma è dalla fantasia della scrittrice che l'intera scena si materializza davanti agli spettatori, senza cancellare quella dimensione di sospensione, in bilico tra la vita e la morte, tipica dell'intervista impossibile.

Pure alcuni elementi scenici valorizzano il potere dell'immaginazione. Ad esempio, la donna rimedia a una sua iniziale mancanza: non aveva portato nessun regalo da offrire all'altro personaggio e, rimproverata da questi, pensa a una bottiglia di whisky che appare magicamente sul palcoscenico. Najibullah non protesta davanti a una tale conferma del suo esistere come momentanea invenzione scaturita da un'altra mente, ma ne chiede ragione: «Che cosa vuole? / Solo parlare» (131). La scrittrice risponde che, scontenta dei libri e delle fonti reperite sulla vita del suo interlocutore, ha deciso di poter scoprire di più su di lui, interrogandolo direttamente, e conoscere così anche il suo punto di vista (134-5). Najibullah non solo osserva l'aporia di tale ragionamento, per il quale la sua

prospettiva è già inclusa in quella della donna, ma si compara anche al proprio paese, l'Afghanistan, che ha storicamente subito quel processo d'astrazione da parte del pensiero coloniale che tocca ora al suo ex-presidente[61]:

> Lei vuole che tutto sia facile? Vuole che io sia come lei? [...] Il mio paese è stato immaginato abbastanza. Il mio paese è la creazione di immaginazioni straniere. Il confine tra Pakistan e Afghanistan è una linea immaginaria [...]. Ogni conflitto di sangue nel mondo di oggi ha le sue origini nell'immaginazione dei topografi britannici. Lei viene qui a immaginare. Si aspetta la mia collaborazione? (134).

L'intermediazione tra intervistatrice e intervistato si rappresenta, insomma, nei suoi ostacoli ideologici, storici e culturali. Nondimeno, il dialogo rivelerà una storia al contempo personale e nazionale grazie alla cooperazione dell'intervistato: le vicende del paese s'intrecceranno alla biografia di Najibullah, ai suoi studi all'università, agli anni di militanza comunista, alla sua ascesa al potere attraverso la tortura e il terrore nei servizi segreti, fino al rapporto con l'Unione Sovietica e al suo ruolo nel conflitto con i talebani.

Dell'intervistatrice si coglie la prospettiva circoscritta: ella indugia sui temi che le interessano, tra cui, come promette il titolo della pièce, la questione della moda femminile durante il regime di Najibullah: «Lei ha fatto tutta questa strada – immaginato se stessa fino a qui – immaginato di sedersi con me in una città sott'assedio – per chiedermi della moda femminile? / Mi interessa sapere com'era essere una donna a Kabul negli anni Ottanta / Era meglio di adesso» (Greig 2009, 141). Gli attributi dei due personaggi sono selezionati per compensarsi a vicenda nello svolgimento del dialogo. L'ottica femminile, culturalmente situata all'occidentale, è utile a Najibullah tanto quanto egli alla scrittrice. Entrambi si muovono nel tempo, ma nessuno ne possiede la conoscenza completa. L'intervistato conosce il passato, ma resta inconsapevole sia della nostra storia, sia del suo futuro; rispetto a questi, l'intervistatrice conta un considerevole vantaggio, ma è miope verso le vicende dell'Afghanistan, che non la riguardano in prima persona. Rendere questi piani come complementari è l'obiettivo di Greig: una sintesi che la costruzione mediatica dell'intervista non può ottenere senza l'ausilio di personaggi immaginari, i cui punti di vista, qualora combinati, consentono di dare alla cronaca una concatenazione con la Storia.

3. L'intervista sono io: esperimenti in versi

I tentativi di veicolare la parola poetica attraverso i media di massa sono praticati fin dalle origini da tutti i servizi radiofonici nazionali (Héron *et al.* 2018; Sacchettini 2018, 52-60) e, poi, anche dalla televisione, pure negli anni Ottanta, quando i poeti italiani sono ancora coinvolti in trasmissioni RAI di grande

[61] Per il carattere politico del dialogo, Maggitti richiama come modello di *Miniskirts of Kabul* il lavoro teatrale, condotto sulle interviste di David Frost a Richard Nixon, di Peter Morgan: *Frost/Nixon* del 2006 (Maggitti 2018, 15).

impatto, all'interno di rubriche specifiche che prendono la forma del reportage (Weiss 1987) o della sfida in diretta, in una sorta di talent show *ante litteram* (Weiss 1989-1990). Per quanto riguarda le interviste, è stato ipotizzato uno speciale legame lirico tra la voce del poeta e il dialogo alla radio che potrebbe giustificare la collaborazione, spesso continua e proficua, tra il mondo della poesia e questo medium (Sandras 2010). In realtà, come per i romanzieri di fine Ottocento, anche tra le schiere dei poeti troviamo la rappresentazione, tramite interviste finzionali, di un rapporto ostile alla pratica del pubblico interrogatorio.

Stéphane Mallarmé compone in prosa un'intervista finzionale già nel novembre 1895: inizialmente pubblicata col titolo *Particularité* ne *La Revue Blanche*, viene poi inserita come *Solitude* nella sezione *Grands faits divers* del volume *Divagations* del 1897 (Mallarmé 1945, 405-9). L'autore gioca sullo stereotipo di un poeta oscuro il cui messaggio dev'essere criptato (Durand 2004): un giornalista giunge a interrogarlo sull'uso della punteggiatura in poesia, domanda che offre al poeta la possibilità di assumere un tono auto-ironico sul proprio ruolo di «oracolo» e di enunciare l'inefficacia dello stesso genere dell'intervista (Mallarmé 1945, 407). Mallarmé enfatizza infatti la solitudine in cui vive e opera il poeta, nonché l'inutilità della sua partecipazione a una socialità letteraria[62].

Nel secolo successivo, il mestiere di poeta è indotto a cercare compromessi con il giornalismo: modificato il suo mandato sociale, persa un'autonomia nel sistema delle lettere, il poeta, al pari degli altri scrittori, trova nel giornalismo una fonte di sostentamento e di legittimazione. Eppure, anche in questa epoca, le scritture letterarie che usano il modello dell'intervista non si allontanano da un tono satirico, che s'indirizza, semmai, verso un dibattito sociale diverso, ideologicamente orientato. Ad esempio, a cavallo degli anni Quaranta e Cinquanta, quando Eugenio Montale giunge a Milano per impiegarsi presso il *Corriere della Sera* e talvolta anche nel lavoro d'intervistatore (Scaffai 2005, 105-7), scrive il racconto *L'angoscia* (1952), poi raccolto nel 1956 in *Farfalla di Dinard*: il narratore si rappresenta come vittima di un'«intervistatrice professionale, dotata di fiuto e sensibilità, pagatissima a quanto mi avevano detto», che però ne storpia il nome, prima Montana, poi Frontale, infine Puntuale. La donna lo interroga, «per un *magazine* illustrato a forte tiratura», con una raffica di domande sulle sue opinioni politiche, per esempio se abbia operato contro «la vivisezione degli animali»; poiché «ogni parola pareva una terribile gaffe», il narratore indugia raccontando dei suoi cani; nel finale, l'autore osserva che l'intervista poi pubblicata non contiene niente di tutto questo, ma si parla «del moderno problema dell'Angoscia» (Montale 2021).

Si possono, tuttavia, rintracciare rapporti ben più stretti tra poesia e intervista, al pari di quello che avviene negli altri generi letterari. Innanzitutto, si consideri il processo di incorporamento e di rovesciamento che il genere del *cut-up*

[62] Le parole dette durante una conversazione orale appaiono «onde, senza rapporto a un contegno segreto [*vagues, sans rapport à un maintien secret*]» (Mallarmé 1945, 408): cioè non afferrano il contenuto orfico del linguaggio, scopo della poetica di Mallarmé.

compie sugli stessi testi giornalistici[63]. In modo analogo, nella raccolta *Minutes to Go*, pubblicata nel 1960 dal collettivo composto da Sinclair Beiles, William Burroughs, Gregory Corso e Brion Gysin (Beiles *et al.* 1968), gli articoli dei giornali vengono sottoposti a un processo di segmentazione, spacchettamento e rimontaggio per veicolare un senso opposto agli originali, perseguendo l'intento di una protesta poetica. Lo scopo palese è reimpiegare le parole dei media di massa contro le stesse istituzioni. Esprimenti come questi non combinano assieme la forma in versi e la scrittura giornalistica, ma assemblano un discorso citazionale che ritorce i discorsi delle autorità contro di loro, non come contro-interrogazioni, ma come invettive (Roach 2018, 165-8).

Sempre nello stesso decennio, anche in Italia questi processi di prosificazione coinvolgono il panorama della scrittura in versi, senza però sfuggire a quello che è stato chiamato «lirismo dello stile» (Mazzoni 2005, 175). Per quanto riguarda il nostro argomento, due casi dimostrano come la forma dell'intervista divenga un tipo di discorso integrabile nello stile lirico. Il poemetto di Pier Paolo Pasolini[64] *Una disperata vitalità*, inserito nella raccolta *Poesia in forma di rosa* del 1964 (Pasolini 1999, 744-66), è strutturato in nove strofe che seguono una precisa alternanza: ogni strofa a dominante riflessiva e descrittiva è seguita da un'altra che riproduce un'intervista secondo il solito schema di domande e risposte. Dopo l'introduzione «dell'antefatto» svoltosi a Fiumicino (costruito in modo cinematografico, Manica 2011, 256-60) e il sorgere di «una prima idea vera della morte» (Pasolini 1999, 744), la seconda strofa inscena un'intervista. Come è scritto tra parentesi nei tre versi corsivi posti a introduzione, l'io poetico si «rappresent[a] / in un atto – privo di precedenti storici – di / "industria culturale"» (747); intreccia quindi un dialogo con un'intervistatrice, subito denigrata come un «cobra con la biro» (749).

> Io volontariamente martirizzato... e,
> lei di fronte, sul divano:
> campo e controcampo, a rapidi flash
> [...] «Mi dice che cosa sta scrivendo?»
>
> «Versi, versi, scrivo! versi!
> (maledetta cretina,
> versi che lei non capisce priva com'è
> di cognizioni metriche! Versi!) (Pasolini 1999, 747).

I riferimenti al campo e controcampo, che passa sui volti degli interlocutori, contraddistingue l'intervista che avviene in uno studio televisivo. Pasolini introduce questo modello soltanto per sottrarlo alla sua rigidità. Da un lato, quell'autorappresentazione iniziale di vittima volontaria è perfettamente inserita nella postura letteraria dell'autore (cfr. *supra* par. 1.4) e, quindi, ripresa nel

[63] Di matrice avanguardista, ripresa dalla Beat Generation, il *cut-up* consiste nella tecnica di ritagliare materialmente stralci di testi e ricombinarli in una forma ad ambizione artistica (si veda Perloff 1991).

[64] Pasolini si è cimentato anche nella tipologia dell'autointervista nel 1975 (Ujcich 2008, 180-1).

discorso in versi[65]. Dall'altro, le parole poste tra parentesi esprimono quel non detto che si legge, inizialmente, come una forma d'insofferenza; ma, nel seguito, esse raccolgono tutti i pronunciamenti che non troverebbero ospitalità in una simile occasione di esposizione pubblica.

Una disperata vitalità espone perciò due registri: uno mediatico, imitato nelle domande e nelle risposte inserite nella poesia; un altro relegato tra parentesi, che però si rivela per nulla marginale. Se il primo descrive l'evento dell'intervista, satirizzata in uno scontro conflittuale fatto di simulazioni e derisioni, il secondo presenta una riflessione, che riporta la scrittura poetica all'interno del suo alveo lirico. Nelle stanze successive, infatti, *Una disperata vitalità* si allinea maggiormente all'espressione di percezioni interiori dell'io interrogato. Davanti allo sguardo in «pena» dell'intervistatrice, il poeta confessa: «Eh (devo ammetterlo) / sono in uno stato di confusione, signorina» (758).

> [...] Strano! dicendolo a lei
> – incomprensiva per definizione,
> con quel viso di bambola senza labbra –
> verifico ora con chiarezza clinica
> il fatto
> di non aver mai avuto, io, alcuna chiarezza (Pasolini 1999, 758).

Se l'intervista sembrava dapprima ostile alla produzione di un discorso interiore, ora palesa la propria utilità per la costruzione riflessiva dell'io e della sua resa in poesia. Osserviamo ora il poeta specchiarsi in un'immagine speculare di quella tratteggiata all'inizio per l'intervistatrice: se ella era simile a un serpente, Pasolini si autodegrada a «verme pestato / che erige la sua testina e si dibatte / con ingenuità ripugnante» (Pasolini 1999, 759-60). L'intervista finisce, insomma, per incastrarsi in un procedimento ermeneutico che coinvolge il soggetto in tutta *Una disperata vitalità*. Il dialogo mediatizzato trova infine un'interazione con l'introspezione lirica.

Nello stesso periodo di Pasolini, Vittorio Sereni ci offre l'incontro tra la poesia e un altro genere dell'intervista inventata. L'incipit d'*Intervista a un suicida* – poesia terminata nel giugno del 1963 (Sereni 2004, 606) e raccolta nel libro *Gli strumenti umani* del 1965 – è tutto per un'«anima» che «rimbrott[a]» l'io lirico da un argine. Da lassù, si apre una finestra temporale. Assieme al suicida, compaiono non solo immagini della campagna circostante, ma anche frammenti di una storia precedente, convocati su quella soglia come un «ricettacolo / di spettri di treni in manovra» (Sereni 2004, 163): mezzi meccanici forse riapparsi, assieme al suicida, come volontari strumenti della sua morte.

L'io lirico si rivolge allora a quest'anima per 'intervistarla' sui motivi del suo atto. Certamente, l'invocazione a un 'tu' assente o astratto è uno dei fondamenti

[65] L'intervista diviene uno di quegli strumenti con cui Pasolini attua «una moltiplicazione dei procedimenti di *expositio sui* sia nei testi sia nelle strutture paratestuali, che diventano a loro volta nuove forme testuali» (Bazzocchi 2017, 154).

della tradizione della lirica di ogni tempo (Culler 2015, 186-243; Giusti e Culler 2017), ma l'indicazione paratestuale del titolo ci porta a interrogarci sul tipo di dialogo che il poeta si propone di intrattenere con questo interlocutore fantasmatico. Possiamo sostenere che se *Intervista a un suicida* propone «l'incontro e il dibattito, sospeso in una dimensione onirica o visionaria, con un interlocutore reale o immaginario» (Mazzoni 2002, 162), essa va allora interpretata come un'intervista immaginaria, la cui trasformazione in versi va inquadrata nel progetto e nello stile complessivo de *Gli strumenti umani*[66]. In particolare, il dialogismo innerva tutta una «dialettica relazionale» dell'io lirico rispetto ai fenomeni e, soprattutto, all'esperienza della morte (Comparini 2018a, 257). L'intervista con il defunto significa non solo discutere della morte altrui per confrontarsi con l'eventualità della propria, ma poter intervistare la morte stessa (300).

> In che rapporto con l'eterno?
> Mi volsi per chiederlo alla detta anima
> [...]
> Gettai nel riverbero il mio *perché l'hai fatto?*
> Ma non svettarono voci lingueggianti in fiamma,
> non la storia di un uomo:
>   simulacri,
> e nemmeno, figure della vita (Sereni 2004, 163).

Il poeta incontra una fiamma dantesca: la modalità di risposta colloca il dialogo in un quadro fantastico (Pellini 2006, 180-94), non certo mediatico. Al contempo, quanto detto non permette un'individuazione biografica per quest'anima, ma soltanto un contesto opaco e confuso, che sorge da allusioni alla tragedia della guerra (*«la carretta degli arsi da lanciafiamme… »*, Sereni 2004, 164), ai desolanti anni successivi, a un amore mancato, a una solitudine placata troppo brevemente dalla compagnia di un cane: la «detta anima» conserva insomma il suo anonimato (Zublena 2014, 146). In sostanza, questo scambio elude tanto il dialogo dantesco con un'ombra quanto una circostanziata intervista con un individuo. La replica del suicida prepara la riflessione successiva del poeta, che occupa i restanti ventuno versi. La chiusa sembra indirizzare un'esortazione alla moralità collettiva:

>   …Pensare
> cosa può essere – voi che fate
> lamenti dal cuore delle città
> sulle città senza cuore –
> cosa può essere un uomo in un paese,
> sotto il pennino dello scriba una pagina frusciante
> e dopo
> dentro una polvere di archivi
> nulla nessuno in nessun luogo mai (Sereni 2004, 165).

[66] Sulla genesi di questo testo, si veda De Marchi 2002 e Zublena 2014. Sulla genesi di tutto il volume, si veda Borio 2010 e Scaffai 2015, 136-41.

Questa poesia non ha esplorato la ricerca di un'intimità con chi non c'è più e il finale ci suggerisce il collegamento corretto che Sereni stabilisce tra intervista e poesia. Senza perseguire una verità biografica da divulgare pubblicamente, quest'intervista poetica non sottrae alla «polvere di archivi» l'anima defunta, né la espone al giudizio dantesco dell'aldilà, ma permette di toccare, in chiave nichilista, la sua stessa assenza dalla memoria, espressa dall'endecasillabo che chiude il testo. Specialmente, il poliptoto *nulla*:*nessuno*:*nessun* declina al negativo la classica domanda delle scuole di giornalismo: chi? che cosa? dove? quando? perché? (De Marchi 2002, 191).

Se in *Una disperata vitalità* di Pasolini il testo esplorava un lirismo carico di contrapposizioni e, poi, di complementarietà tra intervista mediatica e poesia, *Intervista a un suicida* si svolge tutta all'interno di un dialogo fantastico. I versi finali illuminano sul valore da attribuire a quello che qui assume la forma d'intervista impossibile. Di fronte al valore di documento storico o sociologico che può essere attribuito all'incontro di uno scrittore con gli emissari dei giornali, la poesia indaga piuttosto l'impatto dell'insignificanza che una vita ottiene dai posteri, facendo dell'anima una personificazione della morte, dell'«eterno stesso» (Sereni 2004, 164). La poesia non diviene così una scrittura che raggiunge gli anfratti di una vita, che segue la stessa direzione dell'intervista mediatica nel portare i contenuti del soggetto sul piano pubblico, ma segnala lo scivolamento nel nulla sia dell'arte poetica (come sottolineato dai diversi commentatori), sia della pratica dell'intervista, entrambe inabili al compito di fissare un profilo vivido che resti nella memoria collettiva e si conservi per gli individui e i tempi futuri.

C'è infine almeno un caso, in area francese, di un io lirico che assume le vesti di un vero e proprio intervistatore mediatico, nello specifico radiofonico. Nel romanzo già discusso (cfr. *supra* par. 1.2) dal titolo *L'Intervieweur*, una poesia di Alain Veinstein occupa un intero capitolo, il diciannovesimo. Il soggetto che parla nella poesia è lo stesso intervistatore del resto del libro. A differenza di quanto appena visto con Sereni, l'io lirico non interroga qualcuno, ma rivolge un avvertimento all'intero insieme degli autori intervistati usando un 'voi' collettivo:

Non cerco, vi assicuro,
di privarvi dei vostri beni.
Le mie domande non sono colpi di vento
che spogliano l'albero delle foglie
[...]
La prego, articoli,
apra quella bocca,
lei è teso come la corda di un arco,
non tema, tutto andrà bene,
è solo una trasmissione alla radio (Veinstein 2002[67]).

[67] «Je ne cherche pas, je vous assure, / À vous déposséder de vos biens. / Mes questions n'ont rien du coup de vent / Qui dépouille l'arbre de ses feuilles / [...] / Je vous en prie, articulez, / Ouvrez la bouche davantage, / Vous êtes tendu comme la corde de l'arc, / Ne craignez rien, tout va bien se passer, / Ce n'est qu'une émission de radio».

Curioso che, proprio in un racconto finzionale che ha come tema l'intervista, il testo poetico inserito all'interno si riduca a una serie di invocazioni monologiche, le quali non possono esprimere il dialogo o la dialettica di un'intervista[68]. Fuori dall'evento dell'incontro, l'intervistatore sembra annotare – mentalmente – tutti i suggerimenti che vorrebbe comunicare ai suoi invitati e che durante l'intervista non può dire. Si tratta di un discorso compiuto in solitudine, che costeggia costantemente il silenzio imposto a queste parole dall'altro e dall'ambiente, lo studio di registrazione. Gli ultimi versi descrivono la vittoria della quiete contro il rumore del dialogo nei termini di un esito confortante, quasi liberatorio:

> Lasciamo che il silenzio prenda il nostro posto,
> rendiamogli lo studio
> in cui quello, a fine giornata, si ritira,
> ridiscende la parola…
> […]
> È giunto il momento di lasciarsi,
> di lasciarci,
> di darci questo silenzio come a stringerci la mano (Veinstein 2002[69]).

Riferirsi a questo testo, dopo aver percorso le forme poetiche dell'intervista in Pasolini e Sereni, ci espone al dubbio che, nel genere della poesia moderna, al di là di ibridazioni sperimentali con le scritture giornalistiche, il principio che governa il discorso resta la centralità dell'io che parla, la sua fiducia nell'«espressivismo» (Taylor 1993, 458) della propria percezione interiore. Sia che egli assuma il ruolo dell'intervistato, sia che si ponga come intervistatore, la poesia funziona nell'evento della sua parola, non in quello dell'incontro dialogico. I mondi immaginati dalle forme narrative, audio-visive, teatrali e iconotestuali mimano la situazione dell'intervista, cioè un contesto oggettivo di rapporti sociali che s'intrecciano sul piano pubblico. In poesia, anche laddove interviene una voce esterna (mediatica in Pasolini, fantastica in Sereni), questa imitazione è incompleta, perché l'io poetico interpella, con costante fiducia, soltanto i propri lettori, direttamente, scavalcando la dinamica dell'intervista, anche quando essa è rappresentata. La via espressiva seguita da Pasolini passa per la sovrapposizione del piano confessionale della lirica all'intervista; quella percorsa da Sereni conduce a svincolarla da una situazione contingente per raggiungere, e dialogare, con l'essenza della morte. La poesia di Veinstein, infine, esemplifica un'interlocuzione con cui l'io, parlando a se stesso dei propri intervistati, non riproduce la forma del colloquio proprio nel momento in cui rende l'intervista l'argomento del testo.

[68] D'altronde il capitolo precedente alla poesia si chiudeva su una scena di mutismo dell'intervistato (Veinstein 2002, cap. 18).

[69] «Laissons le silence prendre notre place, / Rendons-lui le studio / Où il se retire après journée faite / À dévaler la parole… / […] / Le moment est venu de se quitter, / De nous quitter, / De nous donner ce silence comme une poignée de main».

In definitiva, l'intervista inventata in poesia pone come inessenziale non tanto la possibilità di un dialogo con il pubblico, poiché la scrittura è sempre destinata ai lettori; semmai rifiuta le leggi stabilite dalla stampa e che regolano la partecipazione del poeta sui media. Se anche i poeti vengono attratti dal genere letterario dell'intervista immaginata, questa, nella sua interazione con la poesia, testimonia di una difficoltà che il poeta contemporaneo incontra e alla quale, a differenza del romanziere (e di Pasolini), spesso non trova soluzione, rimanendo incapace di integrare la sua posizione sociale dentro la scrittura, di far apparire lo spettacolo del sé, che invade i social media, i reading, ogni tipo di supporto, nella lirica.

CONCLUSIONE

Il principio dell'indiscrezione

Se ripensiamo all'accusa rivolta da Zola ai giornalisti, troppo incapaci per maneggiare un discorso così delicato, irto di difficoltà e di pericoli per i possibili travisamenti, ma ricco di potenziale rappresentativo come l'intervista, tutte le derivazioni immaginate che abbiamo letto sembrano aver esaudito il suo desiderio: gli scrittori hanno sottratto questa forma alla povera falsità cui i loro concorrenti l'avrebbero condannata. Ma gli autori da cui abbiamo tratto questi testi vi sono riusciti a patto di manipolare loro stessi questo genere dialogico, introducendo interlocutori e personaggi fittizi, inventando scambi che non hanno mai avuto luogo; insomma ricorrendo a uno stratagemma che palesa una vittoria a metà. Si può infatti interpretare il tentativo di riportare l'intervista dentro il discorso letterario, patrimonio dello scrittore e autenticato dalla sua parola, e contemporaneamente collocarla fuori dalla logica e dagli scopi delle redazioni dei giornali, come una negazione della sua forma mediatica. Non più correggere con abilità di romanziere un genere ancora imperfetto, ma privarlo del contesto e delle mediazioni della stampa, rifiutando di fatto l'incarico a essa affidato, il confronto tra individuo e massa.

Se osserviamo il fenomeno da un punto di vista opposto a quello di Zola, quel genere di finzione giornalistica che è l'intervista inventata potrebbe però anche rappresentare il perfetto compimento della forma dell'intervista stessa. Come ricorda Federico Fastelli, Hutchings Hapgood immaginava, già nel 1905, che il giornalismo funzionasse come una «nuova forma di letteratura» e che l'intervista in particolare «offr[isse] una forma di autobiografia insolita e alternativa, capace di rappresentare gli individui e la società in maniera più diretta

Guido Mattia Gallerani, University of Bologna, Italy, guido.gallerani@unibo.it, 0000-0003-2125-4774
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

ed efficace di quanto possa fare la letteratura tradizionale» (Fastelli 2019, 61). Da questa prospettiva, il nostro genere aumenterebbe il potenziale di una scrittura che, affondando le proprie radici nel giornalismo, eleva quest'ultimo oltre i limiti imposti dai generi canonici.

Come sempre, la verità sta nel mezzo: occorre interpretare l'intervista inventata non come quell'evento immaginario in cui due forze contrastanti – giornalismo e letteratura – entrano in collisione, ma piuttosto come il genere che porta a una sintesi formale due forme del discorso che non sono tra loro divergenti – con buona pace della reciproca ostilità da parte di gruppi sociali, scrittori e giornalisti, che si combattono più o meno apertamente – perché rispondono, in realtà, a un medesimo principio di esposizione.

La letteratura e la stampa condividono infatti diverse istanze: la necessità di situare i soggetti e gli eventi nei reciproci rapporti; la riorganizzazione dei saperi con il privilegio accordato al concreto e al singolare rispetto all'astratto; la trasformazione del mondo privato in una pubblica rappresentazione con pretese di autenticità e verità. Se crediamo che l'antico genere del ritratto in prosa sia una delle tappe attraverso cui passa la costruzione del personaggio nel romanzo (Mazzoni 2011, 86), sappiamo ormai che i ritratti sui giornali (il genere che verrà sostituito dall'intervista) sono modellati sui principi del romanzo realista (Ponce de Leon 2002, 36). L'intervista mediatica si sviluppa a partire da quel medesimo nucleo espressivo che lega ritratto romanzesco e giornalistico: l'azione di uno sguardo indiscreto, affinché l'individuo composto da più facce, da immagini esteriori e contenuti latenti, sia sempre perfettamente visibile e presentabile al pubblico nonostante la differenza e la complessità dei livelli di realtà che lo compongono[1]. I romanzieri moderni, attraverso i loro narratori, hanno sempre rivolto questo stesso sguardo indiscreto ai loro personaggi.

Come procedimento tanto narrativo quanto mediatico, il principio dell'indiscrezione si trova ben esplicitato in *Suo marito* (1911) di Luigi Pirandello. Dopo un improvviso successo letterario della moglie, il marito estromette Silvia Roncella dalla gestione della propria immagine pubblica: l'uomo «s'era messo a vendere e a gridare con tanto baccano la merce, perché tutti entrassero nel vivo segreto di lei e vedessero e toccassero» (Pirandello 1994, 179). Fino a un certo momento il rapporto con la stampa viene gestito dal marito soltanto, ma quando l'autrice incontra in privato un giornalista si rende conto dell'impossibilità di sfuggire alla vita pubblica. E per di più, finisce anche per riconoscere l'utilità di questa invasione nel suo privato, perché l'interrogazione che s'indirizza alla intimità completa, in realtà, la sua immagine. Finalmente, sulla stampa e grazie a essa, la vita interiore e la sua dimensione socializzata possono coincidere:

[1] Maurice Barrès riflette sul genere tutto giornalistico dell'intervista in un articolo dal chiaro titolo, "Les Beautés de l'interview", pubblicato ne *Le Figaro* il 22 agosto 1890. Per lui, come conclude Federico Fastelli, «[i]l discrimine tra una buona intervista e una che non lo è risiede nella capacità dell'intervistatore di penetrare con passione e competenza la personalità dell'interlocutore» (Fastelli 2019, 63).

> si era scoperta un'altra, or ora, di fronte a quel giornalista. Si era sentita felice anche lei di parlare, di parlare… E non sapeva più che cosa gli avesse detto. Tante cose! Sciocchezze? Forse… Ma aveva parlato, finalmente! Era stata lei, quale ormai doveva essere. E godé senza fine il giorno appresso nel veder riprodotta la sua imagine in tanti diversi atteggiamenti sul giornale che quegli le mandò e nel leggere tutte le cose che le aveva fatto dire, ma sopratutto per le espressioni di meraviglia e d'entusiasmo che quel giornalista profondeva, più che per l'artista ormai celebre, per lei donna ancora a tutti ignota (Pirandello 1994, 154).

La vera identità di Silvia scrittrice non è appannaggio dell'espressione letteraria, ma è un contenuto che solo l'intervista è capace di esporre come risultato del dialogo. Questo episodio tematizza certamente il principio pubblico di farsi conoscere, di esistere sotto lo sguardo altrui al fine di sentirsi capiti e accettati. Poiché la scrittura romanzesca è ovviamente una maschera per l'autore, poiché i suoi personaggi lo tengono sempre a una certa distanza per poter avere un'autonoma vita immaginaria (anche nei casi analizzati di autofinzione), il discorso letterario lascia l'autore nel cono d'ombra di un'esposizione parziale e imperfetta, in cui – dal suo punto di vista – la vita interiore trasfusa nelle sue invenzioni non collima con la realtà della manifestazione mediatica. L'intervista può allora agire come una compensazione di quel margine sempre misurabile tra l'esibizione pubblica dell'autore e la sua vita privata. Un letterato che vuole scrivere uno studio critico su Silvia è ancora più esplicito quando si rivolge al marito: «Debbo essere per forza *indiscreto*. [...] La critica, amico mio, ha oggi ben altri bisogni d'indagine, che non sentiva per lo innanzi. Per l'intelligenza compiuta d'una personalità è necessaria la conoscenza profonda e precisa anche de' più oscuri bisogni, dei bisogni più segreti e più riposti dell'organismo» (180-1). Se sostituiamo il saggio critico, che questo personaggio deve scrivere, con il genere dell'articolo giornalistico, questa confessione potrebbe essere detta dall'intervistatore dell'episodio precedente.

Se per Silvia l'indiscrezione giornalistica agisce con effetti benefici, in realtà tutto il romanzo di Pirandello assume il punto di vista di un narratore che ci racconta i segreti del suo personaggio e, quindi, della coppia marito-scrittrice. Le rivelazioni strappate dalla stampa sono insomma quei contenuti del personaggio che il narratore, contemporaneamente, vede e svela a suoi lettori. Come già in Henry James, la luce gettata dal discorso narrativo sull'interiorità dei soggetti è analoga a quella che la stampa proietta sulla loro stessa vita e, grazie a tale doppio sguardo indiscreto, rende questi individui interessanti, per i segreti che nascondono, i pensieri che covano riguardo a se stessi e agli altri, le emozioni con cui si proiettano all'incontro con gli eventi: questi contenuti, sepolti più o meno in profondità, sono resi ora accessibili al narratore ed esprimibili in parole. L'interiorità del personaggio non ha più nulla d'ignoto, né per il romanzo, né per la stampa (né per l'intervista).

Come procedimento combinato di intervista e narrazione, sintetizzato in una singola forma romanzesca, il principio dell'indiscrezione trova il suo esempio più

eloquente ne *La vita interiore* (1978) di Alberto Moravia, una sorta di romanzo di formazione della giovane Desideria attraverso un'intervista rilasciata all'autore:

> Questo romanzo è un'intervista che il personaggio indicato con il nome di "Desideria" ha concesso all'autore indicato con il pronome "Io" durante i sette anni che è durata la stesura del libro. Come tutti i personaggi, Desideria non è raccontata dal romanziere bensì gli racconta se stessa (Moravia 1978, 5).

Attraverso un lungo e serrato dialogo, il narratore si fa raccontare la «vita interiore» dal suo personaggio. Lo stesso Moravia è più preciso: «In pratica, il romanzo è un'intervista con tre personaggi principali: Desideria, cioè l'inconscio, Moravia, cioè l'ego, la voce, cioè il super ego. [...] Ne *La vita interiore* il procedimento tecnico dell'intervista ossia del dialogo mi sembra riuscito. Esso produce come una dimensione supplementare e moltiplicatrice, come una cassa di risonanza che aggiunge una qualità dialettica alla rappresentazione oggettiva» (Moravia 1986, xxvi-vii). La narrazione in terza persona viene sostituita esplicitamente dalla tecnica dell'intervista, perché le domande dell'autore sono finalizzate – senza l'ausilio di un discorso riportato in carico a un narratore esterno – a svelare il personaggio di Desideria al lettore. Proprio perché costei vive una doppiezza psichica, con una «voce» che le parla e che viene ugualmente svelata nello scambio, leggere l'interiorità grazie alle capacità 'indiscrete' dell'intervista diventa ancora più significativo. Il dialogo di Moravia riproduce davanti al lettore questo sguardo all'opera, che si compiace di sviscerare i segreti del personaggio femminile, nonché tutte le azioni più violente e i sentimenti più pruriginosi dei suoi rapporti familiari[2]. Nell'ultima pagina, il personaggio di Desideria dichiara al suo creatore-indagatore l'esito dello spettro visivo da lui proiettato, utilizzando una metafora distruttiva che non lascia dubbi:

> A Hiroshima, dopo l'esplosione della bomba atomica è rimasta su un muro l'impronta di un corpo umano, come rimane sulla sabbia l'orma di un piede [...]. Il corpo che ha lasciato quest'impronta è stato divorato, annientato dalla vampa. Così io. La tua immaginazione mi ha bruciata, consumata. Alla fine non esisterò più, se non nella tua scrittura, come impronta, come personaggio (Moravia 1978, 408).

Questo vampirismo che il narratore esercita sul proprio personaggio risuona anche nei modi con cui gli autori denunciano in ogni tempo la voracità dei loro intervistatori, che ne consumano il mondo privato per darlo in pasto al pubblico. Il dispositivo del narratore-intervistatore e il giornalista sulla stampa sono infine riuniti sotto una stessa figura.

Con l'intervista immaginata gli scrittori adottano il principio dell'indiscrezione non solo contro l'intervistatore o intervistando altri, ma anche verso i

[2] L'analisi della trasformazione di Desideria è condotta attraverso una «spietata ed estenuante intervista» (Mascaretti 2006, 398). Sui personaggi femminili in Moravia, si veda Gasperina Geroni 2019.

personaggi che hanno creato e, in definitiva, lo rivolgono pure contro se stessi. In ognuna delle tre tipologie studiate – autointervista, intervista immaginaria, intervista finzionale – l'autore non elude del tutto le convenzioni stabilite dalla stampa per l'intervista mediatica, ma ne sostituisce alcune con altre di prerogativa letteraria. Questi testi mantengono vistosamente l'aspetto di un'intervista e finiscono per esporne la forza (e la fortuna come discorso sociale). Nel nodo allacciato tra il versante giornalistico e quello letterario, emerge infine una forma che finge di perseguire le regole di mediazione della stampa, proprio perché sono quelle portanti nel processo di socializzazione di uno scrittore, ma le innesca in un genere che conduce dentro un altro sistema comunicativo, che perde progressivamente energia nella storia: la comunicazione letteraria, incentrata sul rapporto tra i testi e i lettori, e servita dall'industria editoriale. L'intervista immaginata simula l'efficace impalcatura di un discorso mediatizzato che si svolge sotto il pieno controllo dello scrittore ma, contemporaneamente, lo riduce a un esercizio letterario, che infatti insegue altri scopi. Se è stato scritto che, tramite la forma finzionale dell'intervista, «la letteratura si vendica, appropriandosi di ciò che gli è stato rubato» (Yanoshevsky 2018a, 16), la vendetta ha allora per oggetto una forma: l'intervista mediatica. Il discorso letterario fornisce a questa il contenuto: un contro-documento, in cui l'autore dice la verità su se stesso, o almeno presenta l'immagine che ha di sé come quella vera identità che vorrebbe fosse accettata e condivisa, si facesse unanimemente mediatica (l'autointervista). Oppure lo scrittore può proiettare determinate istanze del presente sul passato, ragionando sui conflitti dell'interpretazione e sul mercato culturale (l'intervista impossibile). Può infine usare la forma dell'intervista per le proprietà di analisi sociologica, cronaca storica e d'introspezione personale che essa consente al punto di vista del narratore. In conclusione, l'autore di un'intervista immaginata finge di usare il principio dell'indiscrezione come un dispositivo mediatico, mentre in realtà, scrollandosi di dosso il mediatore a cui l'industria culturale ne ha affidato la gestione – il giornalista –, se ne serve in senso romanzesco.

Caricatura della stampa: planche hors-texte per Honoré De Balzac, *Monographie de la Presse Parisienne* in Paul de Kock (dir.), *La Grande Ville*, vol. 2, Paris, 1842. Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Traduzione della didascalia nell'immagine: "Al pubblico piace essere servito ogni mattina da una folla di autori infilzati come pernici e carichi di ridicolo".

E. Bernard, cul-de-lampe per Honoré De Balzac, *Monographie de la Presse Parisienne* in Paul de Kock (dir.), *La Grande Ville*, vol. 2, Paris, 1842, p. 208. Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Allegoria della stampa, raffigurante una donna vestita di giornali.

Job, *Prochainement représentation extraordinaire de Galipaux. La journée de Galipaux*, 1898. Manifesto. Particolare: "L'interview". Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Riferimenti bibliografici

Dove presente, l'anno di pubblicazione dell'opera in lingua originale o della prima edizione è indicato tra parentesi tonde dopo l'anno dell'edizione citata nel testo.

Adorno, Theodor W. 2005 (1938). "Il carattere di feticcio della musica e la regressione dell'ascolto." In Theodor W. Adorno *et al.*, *La scuola di Francoforte. La storia e i testi*, a cura di Enrico Donaggio, 119-56. Torino: Einaudi.

Agamben, Giorgio. 2006. *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo.

Alexandre, Didier. 1999. "L'enregistrement dans *Le jardin des plantes*." *Littératures* 40: 5-18. https://doi.org/10.3406/litts.1999.1787

Alferj, Valentina, e Barbara Frandino, a cura di. 2008. *Corpo a corpo. Interviste impossibili*. Torino: Einaudi.

Alferj, Valentina, e Barbara Frandino, a cura di. 2011. *Ti vengo a cercare. Interviste impossibili*. Torino: Einaudi.

Al Kalak, Matteo, e Marco Cattini, a cura di. 2011. *Intervista con Ludovico Antonio Muratori*. Mostra ItalianiModenesi. 150 anni di Unità a Modena 1861/2011 (17 marzo-5 giugno 2011). CEA (Centro E-learning d'Ateneo), Università degli studi di Modena e Reggio Emilia. YouTube. 1° aprile 2014. <https://youtu.be/luW9ImzO0d8> (2021-08-18).

Amossy, Ruth. 1998. "Autoportrait à deux voix: *La nuit sera calme* de Romain Gary." In *L'écriture de soi comme dialogue*, sous la direction d'Alain Goulet, 141-62. Caen: Presses Universitaires de Caen.

Amossy, Ruth. 2009. "La double nature de l'image d'auteur." *Argumentation et Analyse du Discours* 3. https://doi.org/10.4000/aad.662

Angot, Christine. 1995. *Interview*. Paris: Fayard.

Annovi, Gian Maria. 2017. *Pier Paolo Pasolini. Performing Authorship*. New York: Columbia University Press.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Guido Mattia Gallerani, *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria*, © 2022 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-556-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-556-1

Aristotele. 1998. *Poetica*, a cura di Guido Paduano. Bari: Laterza.
Arkin, Stephen. 1983. "Composing the Self: The Literary Interview as Form." *International Journal of Oral History* 4: 12-8.
Arnheim, Rudolf. 1987 (1936). *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, traduzione di Kurt Röllin, prefazione di Emilio Garroni. Roma: Editori Riuniti.
Augias, Corrado. 2011. "John Stuart Mill." Festival della Creatività di Firenze del 2008. In *Ti vengo a cercare. Interviste impossibili*, a cura di Valentina Alferj, e Barbara Frandino, 22-40. Torino: Einaudi.
Baillaud, Bernard. 2000. "René Martin-Guelliot, 1879-1962." *Plein Chant* 69-70: 203-17.
Balzac, Honoré de. 1962 (1837-1843). *Illusions perdues*. Paris: Gallimard.
Barrès, Maurice. 1913 (1888). *Huit jours chez M. Renan*. Paris: Emile-Paul Frères.
Barrie, James Matthew. 1993 (1914). "Barrie at Bay: Which Was Brown." *New York Times*. 1° ottobre, 1914. Ora in *The Penguin Book of Interviews: An Anthology from 1859 to the Present*, edited by Christopher Silvester, 222-6. New York: Viking.
Barthes, Roland. 1972. Intervista con Philippe Jacques. *En toutes lettres*. ORTF. 7 gennaio, 1972 Video. Archives de l'INA.
Barthes, Roland. 1976. "L'Invité du lundi." *France Culture*. 8 marzo, 1976. Audio. Archives de l'INA.
Barthes, Roland. 1977. "Le Métier d'écrire." Intervista con Jean-Marie Benoist e Bernard-Henri Lévy. *France Culture*. 22 febbraio, 1977. Audio. Archives de l'INA.
Barthes, Roland. 2002a[2]. *Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Éric Marty. Voll. 1-5. Paris: Seuil.
Barthes, Roland. 2002b. *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, édition établie et présentée par Thomas Clerc. Paris: Seuil-Imec.
Barthes, Roland. 2003 (1965). "Chateaubriand: *Vita di Rancé*." In *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, trad. di Renzo Guidieri, 103-17. Torino: Einaudi.
Barthes, Roland. 2010. *Le lexique de l'auteur. Séminaire à l'École pratique des hautes études. 1973-1974 suivi de Fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes*, édition établie et présentée par Anne Herschberg Pierrot. Paris: Seuil.
Bawer, Bruce. 1988. "Talk Show. The Rise of the Literary Interview." *American Scholar* 57, 3: 421-29.
Bazzocchi, Marco Antonio. 2017. *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*. Bologna: il Mulino.
Beaujour, Michel. 1980. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportait*. Paris: Seuil.
Beccarelli, Marine. 2014. *Les Nuits du bout des ondes. Introduction à l'histoire de la radio nocturne en France (1945-2013)*. Bry-sur-Marne: INA Éditions.
Beiles, Sinclair, William Burroughs, Gregory Corso, and Brion Gysin. 1968 (1960). *Minutes to Go*. San Francisco: Beach Books.
Bell, Philip, and Theo Van Leeuwen. 1994. *The Media Interview. Confession, Contest, Conversation*. Kensington: University of New South Wales Press.
Bellonci, Maria. 2006 (1975). "Maria Bellonci incontra Lucrezia Borgia." Programma nazionale, Radio RAI. 22 aprile, 1975. Audio. Teche RAI. In *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio RAI (1974-1975)*, a cura di Lorenzo Pavolini, 261-70. Roma: Donzelli-Radio RAI.
Bertoni, Clotilde. 2009. *Letteratura e giornalismo*. Roma: Carocci.
Bertoni, Clotilde. 2018. "Fuori dai canoni: il «Corriere dei ragazzi»." *Between* 8, 15. https://doi.org/10.13125/2039-6597/3478
Birke, Dorothee, and Birte Christ. 2013. "Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field." *Narrative* 21, 1: 65-87. https://doi.org/10.1353/nar.2013.0003

Blanchot, Maurice. 1969. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard.
Blevins, Jane. 2010. *L'écrivain et son public à l'ère de la radio. D'Edgar Allan Poe à Paul Valéry*. Bry-sur-Marne: Institut national de l'audiovisuel.
Boddy, Kasia. 1998. "How Writers Talk. The Literary Interview Reviewed." *Bordelines: Studies in American Culture* 5: 60-9.
Böll, Heinrich. 2015 (1974). *L'onore perduto di Katharina Blum, ovvero Come può nascere e dove può condurre la violenza*, trad. di Italo Alighiero Chiusano. Torino: Einaudi.
Bolter, Jay David, and Richard Grusin. 1999. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge (MA): The MIT Press.
Boni, Donatella. 2009. *Discorsi dell'altro mondo. Nascita e metamorfosi del colloquio fantastico postumo*. Verona: Ombre Corte.
Borio, Mariassunta. 2010. "*Gli strumenti umani* di Vittorio Sereni: genesi, struttura e «silenzio creativo»." *Studi Novecenteschi* 37, 80: 361-88.
Borsani, Ambrogio. 2019. *La claque del libro. Storia della pubblicità editoriale da Gutenberg ai nostri giorni*. Vicenza: Neri Pozza.
Bovolenta, Martina. 2019-20. "I temi e lo stile del Pasolini giornalista: dagli esordi agli scritti corsari." Laurea II ciclo (magistrale). Università degli Studi di Padova.
Bragg, Melvyn. 1994. "The Present Tense: Interview with Dennis Potter." *New Left Review* 205: 131-40.
Butor, Michel. 1978. *Boomerang. Le génie du lieu, 3*. Paris: Gallimard.
Butor, Michel. 1988. *Le retour du boomerang*. Paris: Presses universitaires de France. Ebook.
Butor, Michel. 2003. *Michel Butor par Michel Butor. Présentation et anthologie*. Paris: Seghers.
Calvino, Italo. 2006 (1974). "Italo Calvino incontra l'Uomo di Neanderthal." Secondo programma, Radio RAI. 25 luglio, 1974. Audio. Teche RAI. In *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio RAI (1974-1975)*, a cura di Lorenzo Pavolini, 3-10. Roma: Donzelli-Radio RAI.
Camilleri, Andrea. 2006. "Andrea Camilleri incontra Federico II di Svevia." In *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio RAI (1974-1975)*, a cura di Lorenzo Pavolini, 200-8. Roma: Donzelli-Radio RAI.
Camon, Ferdinando. 1973. *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*. Milano: Garzanti.
Campbell, Joseph W. 2001. *Yellow Journalism: Puncturing the myths, defining the legacies.* Westport: Praeger.
Camurri, Edoardo, e Pietro Del Soldà. 2018. "Bloomsday." *Tutta l'umanità ne parla*. 23 giugno, 2018. Radio Tre. Audio. Podcast Raiplay.
Cangiano, Mimmo. 2022. *Cultura di destra e società di massa (Europa, 1870-1939)*. Milano: Nottetempo.
Capote, Truman. 1999a. *Romanzi e racconti*, a cura di Gigliola Nocera. Milano: Mondadori (I Meridiani).
Capote, Truman. 1999b. *A sangue freddo*, trad. di Maria Paola Dèttore. In Truman Capote, *Romanzi e racconti*, a cura di Gigliola Nocera, 437-837. Milano: Mondadori (I Meridiani).
Capote, Truman. 2013 (1972). *I cani abbaiano. Personaggi pubblici e luoghi privati*, trad. di Maria Paola Dèttore, Paola Francioli, e Bruno Tasso. Milano: Garzanti.
Carbonnel, Marie. 2004. "Les écrivains en leur miroir. Jeux et enjeux de l'enquête au sein de la République des Lettres." *Mil Neuf Cent. Revue d'Histoire Intellectuelle* 22: 29-58. https://doi.org/10.3917/mnc.022.0029

Carli, Mario. 1916. "Intervista con un Caproni." *L'Italia futurista* I, 10. 15 novembre, 1916. <http://futurismus.khi.fi.it> (2021-08-17).
Carofiglio, Gianrico. 2008. "Gianrico Carofiglio incontra Tex Willer." Auditorium Parco della Musica di Roma. 26 maggio, 2008. In *Corpo a corpo. Interviste impossibili*, a cura di Valentina Alferj, e Barbara Frandino, 63-83. Torino: Einaudi.
Carpi, Fabio. 2006a (1975). "Fabio Carpi incontra Zelda Fitzgerald." Programma nazionale, Radio RAI. 4 marzo, 1975. Audio. Teche RAI. In *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio RAI (1974-1975)*, a cura di Lorenzo Pavolini, 709-18. Roma: Donzelli-Radio RAI.
Carpi, Fabio. 2006b (1975). "Fabio Carpi incontra Gustave Flaubert." Programma nazionale, Radio RAI. 18 marzo, 1975. Audio. Teche RAI. In *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio RAI (1974-1975)*, a cura di Lorenzo Pavolini, 458-67. Roma: Donzelli-Radio RAI.
Carpi, Fabio. 2006c (1975). "Fabio Carpi incontra Napoleone Bonaparte." Programma nazionale, Radio RAI. 25 marzo, 1975. Audio. Teche RAI. In *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio RAI (1974-1975)*, a cura di Lorenzo Pavolini, 381-9. Roma: Donzelli-Radio RAI.
Castay, Marcel. 1949. *Trois voix perdues (Jean Giraudoux - Paul Valéry - Léon-Paul Fargue)*. Paris: Librairie Les Lettres.
Castay, Marcel. 1950. *Entretiens exemplaires. Paul Claudel - André Gide - Marcel Proust*. Paris: Librairie Les Lettres.
Cavallera, Hervé A., e Walter Scancarello, a cura di. 2013. *Scrittrici italiane dell'Otto e Novecento. Le interviste impossibili*. Pondera: Bibliografia e Informazione.
Céline, Louis-Ferdinand. 1993a (1976). *Céline e l'attualità letteraria: 1932-57*, a cura di Jean-Pierre Dauphin, e Henri Godard, ed. italiana a cura di Giancarlo Pontiggia. Milano: SE.
Céline, Louis-Ferdinand. 1993b. *Romans*, édition et préface d'Henri Godard. Vol. 4. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
Céline, Louis-Ferdinand. 2020 (1955). *Colloqui con il professor Y*, trad. di Gianni Celati, e Lino Gabellone, introduzione di Martina Cardelli, postfazione di Gianni Celati. Macerata: Quodlibet.
Cenni, Nino. 1980. *Incontri impossibili con 11 personaggi della storia veronese*. Verona: Teleradio.
Ceronetti, Guido. 2006 (1974). "Guido Ceronetti incontra Attila." Secondo programma, Radio RAI. 1° luglio, 1974. Audio. Teche RAI. In *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio RAI (1974-1975)*, a cura di Lorenzo Pavolini, 168-76. Roma: Donzelli-Radio RAI.
Chassain, Adrien. 2015. "Roland Barthes: les pratiques et les valeurs de l'amateur." *Fabula-LhT* 15. <http://www.fabula.org/lht/15/chassain.html> (2021-08-17).
Chessex, Jacques. 2011. *L'interrogatoire*. Paris: Grasset.
Christ, Ronald. 1977. "An Interview on Interviews." *Literary Research Newsletter* 2: 111-24.
Coetzee, John Maxwell. 2010 (2009). *Tempo d'estate. Scene di vita di provincia*, trad. di Maria Baiocchi. Torino: Einaudi.
Colombo, Fausto. 1998. *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, con appendice "Lo sviluppo dell'industria culturale nazionale: dati di sintesi" a cura di Barbara Scifo. Milano: Bompiani.
Collectif A/traverso. 1977. *Radio Alice, Radio Libre*, prefazione di Félix Guattari. Paris: Jean-Pierre Delarge.

Comparini, Alberto. 2018a. *Geocritica e poesia dell'esistenza*. Milano-Udine: Mimesis.

Comparini, Alberto. 2018b. *Un genere letterario in diacronia. Forme e metamorfosi del dialogo nel Novecento*. Verona: Fiorini.

Cornuz, Odile. 2011. "Autoportrait majuscule. Le livre d'entretien de Pierre Michon." In *Michon lu et relu*, sous la direction de Jean Kaempfer, 105-25. Amsterdam-New York: Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789401200271_009

Cornuz, Odile. 2016. *D'une pratique médiatique à un geste littéraire. Le livre d'entretien au XXème siècle*. Genève: Droz.

Cozzuto, Luca. 2020. "Intervista al Coronavirus." *Medium*. 17 marzo, 2020. https://medium.com/@lucacozzuto/intervista-al-coronavirus-5c6b42fef73c (2021-08-17).

Culler, Jonathan. 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

Dante, Emma. 2008. "Emma Dante incontra Polifemo." Auditorium Parco della Musica di Roma. 28 aprile, 2008. In *Corpo a corpo. Interviste impossibili*, a cura di Valentina Alferj, e Barbara Frandino, 85-106. Torino: Einaudi.

Debord, Guy. 1979 (1971). *La società dello spettacolo*, trad. di Paolo Salvadori. Firenze: Vallecchi.

De Closets, Sophie. 2004. *Quand la télévision aimait les écrivains.* Lectures pour tous *1953-1968*. Louvain-la-Neuve: De Boeck Supérieur. https://doi.org/10.3917/dbu.decl.2004.01

Deleu, Christophe, Pierre-Marie Héron, et Karine Le Bail, dir. 2021. *Nuits magnétiques (1978-1999): la part des écrivains*. *Komodo 21* 13. <http://komodo21.fr/category/nuits-magnetiques-1978-1999-la-part-des-ecrivains/> (2022-03-12).

Del Lungo, Andrea. 2009. "Seuils, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette." *Littérature* 155: 98-111. https://doi.org/10.3917/litt.155.0098

Delo, Alessandro. 2017-2018. "Il corpo come modello iconologico nella narrativa di Walter Siti." Laurea II ciclo (magistrale). Università Ca' Foscari Venezia.

Delormas, Pascale. 2018. "Espace d'étayage. La scène et la coulisse: de la circulation des discours dans le champ littéraire." *fragmentum* 51: 115-30. https://doi.org/10.5902/2179219431388

De Luca, Laura. 2016. "Laura De Luca incontra Jaufré Raudel." In *Dialoghi dell'inconscio*, a cura di Laura De Luca, e Marialuisa Bignami, con la presentazione di Remo Ceserani, 107-34. Chieti: Solfanelli.

De Luca, Laura, e Marialuisa Bignami, a cura di. 2016. *Dialoghi dell'inconscio*, presentazione di Remo Ceserani. Chieti: Solfanelli.

De Marchi, Pietro. 2002. "«La buffa illusione dell'eterno e dell'eternare». Lettura di *Intervista a un suicida* di Vittorio Sereni." In *Dove portano le parole. Sulla poesia di Giorgio Orelli e altro Novecento*, 186-99. Lecce: Manni.

De Monticelli, Roberta. 1988. *Il richiamo della persuasione. Lettere a Carlo Michelstaedter.* Genova: Marietti.

Depaoli, Federica, e Walter Scancarello. 2013. "Emma Perodi." In *Scrittrici italiane dell'Otto e Novecento. Le interviste impossibili*, a cura di Hervé A. Cavallera, e Walter Scancarello, 61-77. Pondera: Bibliografia e Informazione.

Derrida, Jacques. 2005. *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*. Paris: Galilée/Le Monde.

Destro Bisol, Giovanni, e Marco Capocasa. 2018. *Intervista impossibile al DNA: storia di scienza e umanità*. Bologna: il Mulino.

Diaz, José-Luis. 2007. *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion.

Dominelli, Francesco. 2017. *Al mio segnale scatenate l'inferno*. Milano: BUR.

Dumayet, Pierre. 1966. "L'interview télévisuelle." *Communications* 7: 52-8. https://doi.org/10.3406/comm.1966.1094

Durand, Pascal. 2004. "L'oracle et le messager: Fiction de l'interview chez Mallarmé." In *L'interview d'écrivain*, sous la direction de Martine Lavaud, et Marie-Ève Thérenty, 106-17. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée. https://doi.org/10.4000/books.pulm.312

Eck, Hélène. 2003. "Médias audiovisuels et intellectuels." In *L'histoire des intellectuels aujourd'hui*, sous la direction de Michel Leymarie, et Jean-François Sirinelli, 201-25. Paris: Presses Universitaires de France. https://doi.org/10.3917/puf.leym.2003.01.0201

Eco, Umberto. 2006 (1975). "Umberto Eco incontra Beatrice." Programma nazionale, Radio RAI. 1° maggio, 1975. Audio. Teche RAI. In *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio RAI (1974-1975)*, a cura di Lorenzo Pavolini, 224-30. Roma: Donzelli-Radio RAI.

Eco, Umberto. 2018a. *Sulla televisione. Scritti 1945-2015*, a cura di Gianfranco Marrone. Milano: La nave di Teseo.

Eco, Umberto. 2018b (1983). *Sette anni di desiderio*. Milano: Bompiani.

Egan, Susanna. 1999. *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Episcopo, Giuseppe. 2016. "On Solid Air: Primo Levi and the Radio RAI." In *Interpreting Primo Levi. Interdisciplinary Perspectives*, edited by Minna Vuohelainen, and Arthur Chapman, 203-18. Basingstoke-New York: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137435576_15

Episcopo, Giuseppe. 2018. *Macchine d'espressione. Gadda e le onde dei linguaggi*. Napoli: Cronopio.

Ernst, Wolfgang. 2011. "Media Archaeography. Method and Machine versus History and Narrative of Media." In *Media archaeology: approaches, applications, and implications*, edited by Huhtamo Erkki, and Parikka Jussi, 239-55. Berkeley-Los Angeles: University of California Press. https://doi.org/10.1525/9780520948518-013

Fallaci, Oriana. 1963. *Gli antipatici*. Milano: Rizzoli.

Fallaci, Oriana. 1975. "An Interview as a Love Story," interview with Jordan Bonfante. *Time*, 20 October, 1975. <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,946584-1,00.html> (2022-03-12).

Fallaci, Oriana. 2004. *Oriana Fallaci intervista Oriana Fallaci*. New York: Rizzoli International.

Fastelli, Federico. 2019. *L'intervista letteraria. Storia e teoria di un genere trascurato*. Roma: Carocci.

Fay, Sarah. 2013. "The American Tradition of the Literary Interview, 1840-1956. A Cultural History." PhD dissertation. University of Iowa. https://doi.org//10.17077/etd.mum0ihdy

Febrer, Mateo. 2000 (1992). *…Ma la torre di Babele era abusiva? Interviste improbabili ai personaggi dell'Antico Testamento*, trad. di Raimondo Sorgia. Casale Monferrato: Piemme.

Fizaine, Jean-Claude. 2017. "Pour une étude génétique du *Livre des tables*: les révélations du manuscrit Durrieu." *Genesis* 45: 99-111. https://doi.org/10.4000/genesis.2936

Formiggini, Angelo Fortunato. 1926. "Il congressone. Nostra intervista con un celebre editore." *L'Italia che scrive* IX, 12: 253-4.

Foucault, Michel. 2004 (1969). "Che cos'è un autore?" In *Scritti letterari*, a cura di Cesare Milanese, 1-21. Milano: Feltrinelli.

Frasca, Gabriele. 2005. *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo mediale*. Roma: Meltemi.

Fruttero, Carlo, e Franco Lucentini. 2002 (1984). "Erodoto, ci dica." *La Stampa*. 28 febbraio, 1984; ora ne *I nottambuli*. Cava de' Tirreni: Avagliano.

Fumaroli, Marc. 1992. "La conversation." In *Les lieux de mémoire*, sous la direction de Pierre Nora, vol. 3, t. 2, 3617-76. Paris. Gallimard.

Fumaroli, Marc. 2018 (2015). *La repubblica delle lettere*, trad. di Laura Frausin Guarino. Milano: Adelphi.

Fusillo, Massimo. 2012[2]. *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*. Modena: Mucchi.

[Gadda, Carlo Emilio]. 1953. *Norme per la stesura di un testo radiofonico*. Torino: Edizioni Radio italiana.

Gallerani, Guido Mattia. 2013. *Roland Barthes e la tentazione del romanzo*. Milano: Morellini.

Gallerani, Guido Mattia. 2018. "Les entretiens «romanesques» de Roland Barthes à la radio (1976-1979)." *Komodo 21* 8. <http://komodo21.fr/entretiens-romanesques-de-roland-barthes-a-radio-1976-1979/> (2022-03-12).

Gallerani, Guido Mattia. 2019a. *Pseudo-saggi. (Ri)Scritture tra critica e letteratura*. Milano: Morellini.

Gallerani, Guido Mattia. 2019b. "Factual Paratext, Author and Media: TV Interviews by Roland Barthes and Primo Levi." *Interférences littéraires / Literaire interferenties. Multilingual e-Journal for Literary Studies* 23: 159-70. <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/1033> (2022-03-12).

Gallerani, Guido Mattia, Maria Chiara Gnocchi, Donata Meneghelli, e Paolo Tinti, a cura di. 2019. "Attention au paratexte! Seuils trente ans après." *Interférences littéraires/ Literaire interferenties* 23. <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/issue/view/Galleranietal23> (2022-03-12).

Gallico, Giuseppe. 1929. "Interviste." *L'Italia che scrive* XII. 11 novembre, 1929.

Gary, Romain. 2011 (1974). *La notte sarà calma*, trad. di Riccardo Fedriga. Vicenza: Neri Pozza.

Gasperina Geroni, Riccardo. 2019. "Donne ribelli, donne oggetto: il mondo femminile nei racconti di Alberto Moravia." *Critica letteraria* 183, 2: 357-72. https://doi.org/10.26379/1281

Geitner, Christa. 1995. "Hörspiel: jeu acoustique." In *Hermès sans fil*, sous la direction d'Alain Montandon, 219-33. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.

Gelshorn, Julia. 2012. "Two Are Better Than One. Notes on the Interview and Techniques of Multiplication." *Art Bulletin* 94, 1: 32-41. https://doi.org/10.1080/00043079.2012.10786027

Genette, Gérard. 1972. *Figure III*. Paris: Seuil.

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

Genette, Gérard. 2002 (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.

Genette, Gérard. 2004. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil.

Gervaso, Roberto. 1994. *A tu per tu con il passato. Interviste immaginarie*. Milano: Bompiani.

Gide, André. 1904. "Enquête sur le roman contemporain", réponses à Jean de Gourmont, et Pierre de Querlon. *The Weekly Critical Review*. 29 gennaio, 1904, 54.

Gide, André, 1949. "Entretien avec André Gide." RTF. 30 dicembre, 1949. Audio. Archives de l'INA.

Gide, André. 1999. *Essais critiques*, édition établie et présentée par Pierre Masson. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Ginzburg, Natalia. 2013 (1989). *L'intervista*. Torino: Einaudi.

Giraud, Frédérique et Émilie Saunier. 2012. "La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques. Pour une prise en compte des expériences extralittéraires des écrivains." *COnTEXTES*. <http://journals.openedition.org/contextes/4892> (2022-03-12).

Giusti, Francesco and Jonathan Culler. 2017. "The Lyric in Theory. A Conversation with Jonathan Culler." *Los Angeles Review of Books*. 27 maggio, 2017. <https://lareviewofbooks.org/article/the-lyric-in-theory-a-conversation-with-jonathan-culler/> (2021-08-13).

Godin, Romaric. 2018. "Mediapart a interviewé Karl Marx." *Mediapart*. 30 aprile, 2018. <https://www.mediapart.fr/journal/france/300418/mediapart-interviewe-karl-marx?onglet=full> (2021-08-18).

Goffman, Erving. 1956. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh.

Greig, David. 2009. "Miniskirts of Kabul." In *The Great Game: Afghanistan*, introduction by Nicolas Kent, 127-49. London: Oberon.

Guidetti, Marina. 2002. "Medium radiofonico e soggettività." In *La Radio. Percorsi e territori di un medium mobile e interattivo*, a cura di Enrico Menduni, 225-54. Bologna: Baskerville.

Hegel, Georg W. F. 1981. *Aforismi Jenesi. Hegels Wastebook 1803-1806*, a cura di Carlo Vittone. Milano: Feltrinelli.

Heinich, Nathalie. 1999. *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*. Paris: La Découverte.

Héron, Pierre-Marie, dir. 2003. *Les Écrivains à la radio: les Entretiens de Jean Amrouche*. Montpellier: Presses de l'Université de Montpellier.

Héron, Pierre-Marie. 2010a. "Introduction. Repères sur le genre de l'entretien-feuilleton à la radio." In *Écrivains au micro. Les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante*, sous la direction de Pierre-Marie Héron, 9-23. Rennes: Presses universitaire de Rennes.

Héron, Pierre-Marie, dir. 2010b. *Écrivains au micro. Les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante*. Rennes: Presses universitaire de Rennes.

Héron, Pierre-Marie, Marie Joqueviel-Bourjea et Céline Pardo, dir. 2018. *Poésie sur les ondes. La voix des poètes-producteurs à la radio*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Herzfeld, Claude. 2007. "L'interview imaginaire façon Mirbeau." In *Octave Mirbeau: Passions et anathèmes*, sous la direction de Laure Piéri-Himy, et Gérard Poulouin, 81-92. Caen: Presses universitaires de Caen. https://doi.org/10.4000/books.puc.10303

Hicks, John W. 1952. *Interviews avec Dieu*, traduction et préface de Jules Romains. Paris: Flammarion.

Hofer, Matthiew and Gary Scharnhorst, edited by. 2010. *Oscar Wilde in America: The Interviews*. Urbana-Chicago: University of Illinois Press.

Hoffmann, Torsten. 2011. „Die Ausschaltung der Einschaltung des Autors: Strategien zur Selbstinszenierung in Interviews von Heiner Müller und W.G. Sebald". In *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte*, hrsg. von Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser, 313-40. Heidelberg: Winter.

Hugo, Victor. 2014 (1835-55). *Le Livre des Tables. Les séances spirites de Jersey*, édition de Patrice Boivin. Paris: Gallimard.

Huhtamo, Erkki and Jussi Parikka. 2011. "Introduction (An Archaeology of Media Archaeology)." In *Media archaeology: approaches, applications, and implications*, edited by Huhtamo Erkki, and Jussi Parikka, 1-21. Berkeley-Los Angeles: University of California Press. https://doi.org/10.1525/9780520948518

Huret, Jules. 1891. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: Charpentier.

Iacoli, Giulio. 2008. "*...un effetto come di prigione.* Le case vulnerabili di Natalia Ginzburg." In *Architetture interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile del Novecento italiano: Sibilla Aleramo, Natalia Ginzburg, Dolores Prato, Joyce Lussu*, a cura di Chiara Cretella, e Sara Lorenzetti, 53-77. Firenze: Franco Cesati.

James, Henry. 1986. *Taccuini*, a cura di F. O. Matthiessen, e Kenneth B. Murdock, ed. it. a cura di Ottavio Fatica. Roma-Napoli: Theoria.

James, Henry. 1990 (1888). *Il riflettore*, trad. di Mario Manzari. In *Romanzi brevi*, a cura di Sergio Perosa, vol. 2, 119-278. Milano: Mondadori (I Meridiani).

Jankélévitch, Vladimir. 1950. "La décadence." *Revue de Métaphysique et de Morale* 55, 4: 337-69.

Jeanneney, Jean-Noël. 1996. *Storia dei media*, trad. di Alessandro Perissinotto, introduzione di Gian Paolo Caprettini, e Peppino Ortoleva. Roma: Editori Riuniti.

Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.

Kane, Thomas H. 2004. "The Death of the Authors: Literary Celebrity and Automortography in Acker, Barthelme, Bukowski, and Carver's Last Acts." *LIT. Literature Interpretation Theory* 15, 4: 409-43. https://doi.org/10.1080/10436920490534389

Kerninon, Julia. 2014. *Buvard. Une biographie de Caroline N. Spacek*. Rodez: Éditions du Rouergue. Kindle edition.

Kerninon, Julia. 2016. "Figures du romancier américain: l'entretien littéraire selon *The Paris Review* (1953-1973)." Thèse de doctorat. Aix-Marseille Université.

Kittler, Friedrich A. 1999 (1986). *Gramophone, Film, Typewriter*, translated with an introduction by Geoffry Winthrop-Young and Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press.

Kleinsteuber, Hans J. 2002. "La radio in Germania: tecnologie, regolamentazione, mercati, programmi." In *La Radio. Percorsi e territori di un medium mobile e interattivo*, a cura di Enrico Menduni, 453-63. Bologna: Baskerville.

Lacoue-Labarthe, Philippe. 2011. *Agonie terminée, agonie interminable*. Paris: Éditions Galilée.

Lacroix, Michel. 2009. "Le «galérien du style» ou le «grand jeu de l'interviouwe». Écriture et médiatisation littéraire chez Louis-Ferdinand Céline." *Études littéraires* 40, 2: 109-25. https://doi.org/10.7202/037967ar

Lagazzi, Paolo. 2013. *Mondo uovo. Dialogo veritiero con l'uovo di Colombo*. Milano: La Vita Felice.

Lagioia, Nicola. 2015 (2004). *Occidente per principianti*. Torino: Einaudi.

Lahire, Bernard. 2006. *La condition littéraire. La double vie des écrivains*. Paris: La découverte.

La Repubblica. 2007. "Il Risorgimento su Second Life." *La Repubblica*. 26 marzo, 2007.

Lavaud, Martine. 2004. "Enquête sur un genre vivant. L'interview nécrologique." In *L'interview d'écrivain*, in *Lieux littéraires* 9-10, sous la direction de Martine Lavaud, et Marie-Ève Thérenty, 118-48. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée. https://doi.org/10.4000/books.pulm.314

Lavaud, Martine et Marie-Ève Thérenty, dir. 2004. *L'interview d'écrivain*, in *Lieux littéraires* 9-10. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée. https://doi.org/10.4000/books.pulm.296

Lavers, Annette. 2003. "Barthes and the Interview: The Politics of Seduction." *Nottingham French Studies* 42, 1: 48-60. https://doi.org/10.3366/nfs.2003.005

Lavini, Corrado. 2017. *Incontri tra cielo e terra: interviste impossibili ai protagonisti della storia di Modena*. Modena: Athena.

Lejeune, Philippe. 1980a. "La voix de son maître." *Littérature* 33 (1979): 6-36. Poi in *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*, 103-60. Paris: Seuil.

Lejeune, Philippe. 1980b. "L'image de l'auteur dans les médias." *Pratiques: linguistique, littérature, didactique* 27: 31-40.

Levi, Primo. 1963. Intervista di Luigi Silori. *L'approdo*. RAI. 27 settembre, 1963. Video. Teche RAI.

Levi, Primo. 1974. *Il mestiere di raccontare. Se questo è un uomo*, "Indagine sul romanzo contemporaneo", trasmissione a cura di Anna Amendola, e Giorgio Belardelli. RAI Uno. 20 e 27 maggio, 3 giugno, 1974. Video. Teche RAI.

Levi, Primo. 1979. Intervista al Premio Strega. RAI. 4 luglio, 1979. Video. Teche RAI.

Levi, Primo. 1989 (1947). *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi.

Levi, Primo. 1997. *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, vol. 2. Torino: Einaudi.

Levi, Primo. 2014 (1978). *La chiave a stella*. Torino: Einaudi.

Levi, Primo. 2018. *Opere complete III. Conversazioni, interviste, dichiarazioni*, a cura di Marco Belpoliti. Torino: Einaudi.

Lévy, Joseph J. et François Laplantine. 2003. "Entre écriture et oralité. L'entretien." In *Littérature orale. Paroles vivantes et mouvantes*, sous la direction de Jean-Baptiste Martin, et Martine Decourt, 193-204. Lyon: Presses universitaires de Lyon. https://doi.org/10.4000/books.pul.11684

Lewis, Kelley Penfield. 2008. "Interviews at Work: Reading the *Paris Review* Interviews. 1953-1978." PhD dissertation. Dalhousie University.

Libera, Vittorio. 1974. "Esci dalla storia, prego, e parli al microfono." *Radiocorriere* 28: 16-7.

Lilti, Antoine. 2014. *Figures publiques. L'invention de la célébrité. 1750-1850*. Paris: Fayard.

Lipovetsky, Gilles. 1983. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard.

Lucarelli, Carlo. 2008. "Carlo Lucarelli incontra Edgard Allan Poe." Auditorium Parco della Musica di Roma. 28 aprile, 2008. In *Corpo a corpo. Interviste impossibili*, a cura di Valentina Alferj, e Barbara Frandino, 107-22. Torino: Einaudi.

Maggitti, Vincenzo. 2018. *The Great Report: incursioni tra giornalismo e letteratura*. Milano-Udine: Mimesis.

Mailer, Norman. 1981 (1979). *Il canto del boia*, trad. di Ettore Capriolo. Milano: Mondadori.

Mailer, Norman. 1988 (1961). "The First Day's Interview." *The Paris Review* 26 (1961): 140-53. Ora in *Conversations with Norman Mailer*, edited by J. Michael Lennon, 52-64. Jackson-London: University Press of Mississippi.

Mailer, Norman. 2009 (1959). *Pubblicità per me stesso*, trad. di Alessandro Serpieri, e Mario Materassi, revisione Stefano Travagli. Milano: Baldini Castoldi Dalai.

Maingueneau, Dominique. 2004. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.

Mallarmé, Stéphane. 1945. *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor, et Georges Jean-Aubry. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Manica, Raffaele. 2011. "Penna, Pasolini, la poesia secondo Godard." In *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, 247-64. Roma: Bulzoni.

Manovich, Lev. 2010. *Software Culture*, trad. di Matteo Tarantino. Milano: Olivares.

Marchese, Lorenzo. 2014. *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*. Massa: Transeuropa.

Marcowitch, Heather. 2010. *The Art of the Pose: Oscar Wilde's Performance Theory*. Bern: Peter Lang. https://doi.org/10.3726/978-3-0351-0110-2

Marin, Louis. 1997 (1992). *De l'entretien*, avec Pascale Cassangau. Paris: Minuit.

Marrone, Gianfranco. 2018a. "Eco e la televisione." In Umberto Eco, *Sulla televisione. Scritti 1945-2015*, a cura di Gianfranco Marrone, 467-515. Milano: La nave di Teseo.

Marrone, Gianfranco. 2018b. "Intervista impossibile a Umberto Eco. Settant'anni di televisione (e di società)." *Doppiozero*. 28 ottobre, 2018. <https://www.doppiozero.com/materiali/intervista-impossibile-umberto-eco> (2021-07-24).

Martens, David. 2020. "(Auto)portraits de l'écrivain en vis-à-vis II. L'entretien dans les collections «Qui êtes-vous?» (La Manufacture) et «Les contemporains» (Le Seuil)." *Tangence* 122: 79-96. https://doi.org/10.7202/1070520ar

Martens, David. 2021. "Une muséographie de la vraie vie vécue: Quand Jean-Benoît Puech expose Benjamin Jordane." *L'Esprit Créateur* 61, 2: 111-28. https://doi.org/10.1353/esp.2021.0013

Martens, David et Christophe Meurée. 2014. "L'intervieweur face au discours littéraire: stratégies de positionnement chez Madeleine Chapsal, Jacques Chancel et Bernard Pivot." *Argumentation et Analyse du Discours* 12. https://doi.org/10.4000/aad.1639

Martens, David et Christophe Meurée. 2015a. "Ceci n'est pas une interview. Littérarité conditionnelle de l'entretien d'écrivain." *Poétique* 177: 113-30. https://doi.org/10.3917/poeti.177.0113

Martens, David et Christophe Meurée. 2015b. "On n'est jamais si bien servi que par soi-même. L'entretien fictionnel, d'Émile Zola à Claude Simon." In *Roman et reportage (XXe-XXIe siècles). Rencontres croisées*, sous la direction de Myriam Boucharenc, 81-93. Limoges: Presses universitaires de Limoges.

Martens, David, Jean-Pierre Montier et Anne Reverseau, dir. 2017. *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Martino, Pierpaolo. 2015. "Consumerism, Celebrity Culture and the Aesthetic Impure in Oscar Wilde." *English Literature* 2, 2: 425-45. http://doi.org/10.14277/2420-823X/EL-2-2-15-13

Marzullo, Gigi. 1997. *Le notti blu di Sottovoce. Incontri con venti testimoni del nostro tempo*. Roma: RAI-ERI.

Mascaretti, Valentina. 2006. *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*. Bologna: Gedit.

Masschelein, Anneleen. 2011. *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*. New York: SUNY Press.

Masschelein, Anneleen. 2018. "*Morituri Te Salutant*. The Mediatization of the Literary Last Interview at the Turn of the Twenty-First Century." *Biography* 41, 2: 361-84. https://doi.org/10.1353/bio.2018.0028

Masschelein, Anneleen, Christophe Meurée, David Martens, and Stéphanie Vanasten, edited by. 2014a. "Literary Interview: Towards a Poetics of a Hybrid Genre." *Poetics Today* 35, 1-2: 1-49. https://doi.org/10.1215/03335372-2648368

Masschelein, Anneleen, Christophe Meurée, David Martens, and Stéphanie Vanasten, edited by. 2014b. "The Literary Interview: An Annotated Bibliography." *Poetics Today* 35, 1-2: 51-116. https://doi.org/10.1215/03335372-2646854

Maunsell, Jerome Boyd. 2016. "The Literary Interview as Autobiography." *The European Journal of Life Writing* 5: 23-42. https://doi.org/10.5463/ejlw.5.194

Maupassant, Guy de. 1993 (1880). *Le domeniche di un borghese a Parigi*, a cura di Sandra Teroni, con testo a fronte. Venezia: Marsilio.

Mazzarella, Arturo. 2008. *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*. Torino: Bollati Boringhieri.

Mazzarella, Arturo. 2011. *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*. Torino: Bollati Boringhieri.

Mazzoni, Guido. 2002. *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*. Milano: Marcos y Marcos.
Mazzoni, Guido. 2005. *Sulla poesia moderna*. Bologna: il Mulino.
Mazzoni, Guido. 2011. *Teoria del romanzo*. Bologna: il Mulino.
Mazzucco, Melania Gaia. 2011. "Suor Virginia Maria De Leyva, detta Gertrude, Monaca di Monza." In *Ti vengo a cercare. Interviste impossibili*, a cura di Valentina Alferj, e Barbara Frandino, 327-40. Torino: Einaudi.
McLuhan, Marshall. 2008 (1964). *Gli strumenti del comunicare*, trad. di Ettore Capriolo. Milano: il Saggiatore.
Meizoz, Jérôme. 2007a. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine.
Meizoz, Jérôme. 2007b. "Postura e campo letterario," trad. di Anna Baldini. *Allegoria* 56: 128-137.
Meizoz, Jérôme. 2016. *La littérature «en personne». Scène médiatique et formes d'incarnation*. Genève: Slatkine.
Meizoz, Jérôme. 2019. "Extensions du domaine de l'œuvre." *Interférences littéraire/ Literaire interferenties* 23: 186-93. <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/1039> (2022-03-12).
Melmoux-Montaubin, Marie-Françoise. 2004. "Du feuilleton à l'interview: Une littérature en décadence?" In *L'interview d'écrivain*, in *Lieux littéraires* 9-10, sous la direction de Martine Lavaud, et Marie-Ève Thérenty, 29-48. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée. https://doi.org/10.4000/books.pulm.302
Meneghelli, Donata. 2018. "Metalessi e intermedialità. Dentro lo schermo, oltre l'adattamento in *Lost in Austen*." *Between* 8, 16. https://doi.org/10.13125/2039-6597/3596
Michon, Pierre. 2010 (2007). *Le Roi vient quand il veut*. Paris: Albin Michel.
Miguet, Marie. 1994. "Michel ou Butor?" *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours* 9. https://doi.org/10.4000/semen.3194
Minniti, Fortunato. 2018. *La rivoluzione verticale. Una storia culturale del volo nel primo Novecento*. Roma: Donzelli.
Mirbeau, Octave. 1914 (1904). "Intervista." In *Farse e moralità*, trad. di Fausto Valsecchi. Milano: Sonzogno.
Mirbeau, Octave. 1919. *Chez l'illustre écrivain*. Paris: Flammarion. <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb309524236> (2022-03-12).
Misuraca, Pasquale. 2020. "Dialoghi impossibili, Gramsci e lo studente." *Alias*. 27 giugno, 2020, 3.
Modenesi, che storia! Quattro interviste impossibili. 2008. Fondazione Cassa di Risparmio di Modena ed Emilia-Romagna Fondazione Teatro. 24 ottobre-21 novembre, 2008. Modena: Fondazione Marco Biagi.
Montale, Eugenio. 2019 (1946). "Intenzioni (Intervista immaginaria)." *La Rassegna d'Italia* I. 1° gennaio, 1946, 84-9. Ora in *Interviste a Eugenio Montale (1931-1981)*, a cura di Francesca Castellano. Vol. 1, 12-8. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
Montale, Eugenio. 2021 (1956). *Farfalla di Dinard*, a cura di Niccolò Scaffai. Milano: Mondadori. Kindle edition.
Monteleone, Franco. 2009[6]. *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*. Venezia: Marsilio.
Montesano, Giuseppe. 2011. "Re Ferdinando." Festival Settembre al Borgo di Casertavecchia, 2009. In *Ti vengo a cercare. Interviste impossibili*, a cura di Valentina Alferj, e Barbara Frandino, 42-57. Torino: Einaudi.
Moravia, Alberto. 1966. *Il mondo è quello che è. L'intervista*. Milano: Bompiani.

Moravia, Alberto. 1978. *La vita interiore*. Milano: Bompiani.
Moravia, Alberto. 1986. *Opere. 1927-1947*, a cura di Geno Pampaloni, con "Breve autobiografia letteraria" dell'autore. Milano: Bompiani.
Moravia, Alberto. 2000 (1984). "Moravia intervista Moravia candidato." In *L'inverno nucleare*, 84. Milano: Bompiani.
Moravia, Alberto, e Alain Elkann. 1990. *Vita di Moravia*. Milano: Bompiani.
Mori, Roberta, e Domenico Scarpa, a cura di. 2017. *Album Levi*. Torino: Einaudi.
Morin, Edgar. 1966. "L'interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision." *Communications* 7: 59-73. https://doi.org/10.3406/comm.1966.1095
Morton, Brian. 1998. *Starting Out in the Evening.* New York: Harcourt.
Motta, Lidia. 2000. *La mia radio*, presentazione di Ettore Bernabei. Roma: Bulzoni.
Nannicini Streitberger, Chiara. 2011. "Les «entretiens impossibles». Des écrivains interviewers à la radio italienne". <https://www.academia.edu/38662616/Les_entretiens_impossibles_Nannicini> (2021-08-18).
Nevo, Eshkol. 2019 (2018). *L'ultima intervista*, trad. di Raffaella Scardi. Vicenza: Neri Pozza.
Nora, Olivier. 1986. "La visite au grand écrivain." In *Les lieux de mémoire*, sous la direction de Pierre Nora, vol. 2, t. 3, 563-87. Paris: Gallimard.
Nothomb, Amélie. 1997 (1992). *Igiene dell'assassino*, trad. di Biancamaria Bruno. Roma: Voland.
Nove, Aldo. 2006. *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...* Torino: Einaudi.
Ojetti, Ugo. 1895. *Alla scoperta dei letterati*. Milano: Fratelli Dumolard.
Ong, Walter J. 1982. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London-New York: Methuen.
Ortega y Gasset, José. 1962 (1930). *La ribellione delle masse*, trad. di Salvatore Battaglia. Bologna: il Mulino.
Ortoleva, Peppino. 2009. *Il secolo dei media: riti, abitudini, mitologie*. Milano: il Saggiatore.
Orwell, George. 1985 (1942). *Jonathan Swift: an Imaginary Interview*. BBC African Service, 6 novembre, 1942, pubblicata in *The Listener* 28, 26 novembre, 1942: 692-693; poi in *Lost Writings*, edited by W. J. West, 112-6. New York: Arbor House.
Oz, Amos. 2008 (2007). *La vita fa rima con la morte*, trad. di Elena Loewenthal. Milano: Feltrinelli.
Panofsky, Erwin. 2010 (1930). *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'antichità tornati in vita nell'età moderna*, a cura di Monica Ferrando. Macerata: Quodlibet.
Pardo, Céline. 2016. "Avec un écrivain, les yeux fermés. L'art du portrait d'écrivain à la radio." In *Critique et médium*, sous la direction d'Ivanne Rialland, 271-85. Paris: CNRS Éditions.
Pasolini, Pier Paolo. 1974. "Pasolini e la forma della città." *Io e...* di Paolo Brunatto. RAI Uno. 7 febbraio 1974. Audio. Teche RAI. <http://www.teche.rai.it/2015/01/pasolini-e-la-forma-della-citta-1974> (2021-07-15).
Pasolini, Pier Paolo. 1975. "Il sesso come metafora del potere." *Il Corriere della Sera*, 25 marzo 1975, 15.
Pasolini, Pier Paolo. 1979. *Il caos*, a cura di Gian Carlo Ferretti. Roma: Editori Riuniti.
Pasolini, Pier Paolo. 1993 (1983). *Il sogno del centauro*, a cura di Jean Duflot, introduzione di Gian Carlo Ferretti. Roma: Editori Riuniti.
Pasolini, Pier Paolo. 1993. *Un paese di temporali e di primule*, a cura di Nico Naldini. Parma: Guanda.

Pasolini, Pier Paolo. 1999[2]. *Bestemmia. Tutte le poesie*, a cura di Graziella Chiarcossi, e Walter Siti, prefazione di Giovanni Giudici, vol. 2. Milano: Garzanti.
Paulhan, Jean. 1945. *Entretien sur des faits divers*. Paris: Gallimard.
Pavolini, Lorenzo, a cura di. 2006. *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio RAI (1974-1975)*. Roma: Donzelli-Radio RAI.
Pederzoli, Elisa. 2019. *«L'arte di farsi conoscere». Formiggini e la diffusione del libro e della cultura italiana nel mondo*. Roma: Associazione italiana biblioteche.
Pellini, Pierluigi. 2006[2]. *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*. Manziana: Vecchiarelli.
Pellini, Pierluigi. 2020. *La guerra al buio. Céline e la tradizione del romanzo bellico*. Macerata: Quodlibet.
Perloff, Marjorie. 1991. *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago: University of Chicago Press.
Pernot, Denis. 2004. "L'écrivain face à l'interview. D'une pratique à proscrire à un genre à lire." In *L'interview d'écrivain*, in *Lieux littéraires* 9-10, sous la direction de Martine Lavaud, et Marie-Ève Thérenty, 49-64. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée. https://doi.org/10.4000/books.pulm.303
Pirandello, Luigi. 1994 (1911). *Suo marito*, a cura di Laura Nay. Milano: Arnoldo Mondadori.
Pistacchi, Massimo, a cura di. 2010. *Vive voci. L'intervista come fonte di comunicazione*. Roma: Donzelli.
Pivot, Bernard. 2012. *Oui, mais quelle est la question?* Paris: NiL.
Poli, Gabriella, e Giorgio Calcano, a cura di. 1992. *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*. Milano: Mursia.
Ponce de Leon, Charles L. 2002. *Self-Exposure. Human-Interest Journalism and the Emergence of Celebrity in America. 1890-1940*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
Potter, Dennis. 1994. *Seeing the Blossom. Two Interviews, a Lecture and a Story*. London-Boston: Faber and Faber.
Pronzato, Alessandro. 1990. *...Ma come avete fatto? Interviste lassù a Santi e quasi-santi*. Torino: Gribaudi.
Puech, Jean-Benoît. 1985. "Du vivant de l'auteur." *Poétique* 63: 279-300.
Puech, Jean-Benoît et Yves Savigny, dir. 2008. *Benjamin Jordane. Une vie littéraire*. Champ Vallon: Seyssel.
Puppa, Paolo. 2009. *Lettere impossibili. Fantasmi in scena da Ibsen a Pasolini*. Roma: Gremese.
Quartucci, Carlo, e Primo Levi. 1968. *Intervista aziendale*. Terzo programma, Radio RAI. 29 novembre 1968. Audio. RaiPlay Radio. <https://www.raiplayradio.it/audio/2018/05/RaiTv-Media-Audio-Item-6b074f63-a1c5-4e3b-a0a8-008f2db39453.html> (2021-07-28).
"Quella volta che ho intervistato Ulisse". 2020. Forlì: Musei San Domenico. 22 giugno, 2020. https://www.mostraulisse.it/it/news/quella-volta-che-ho-intervistato-ulisse.html (2021-08-18).
Ragone, Giovanni. 1999. *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*. Torino: Einaudi.
Rapp, Bernard, dir. 2001. *L'écrivain mystère: Antoine Chuquet*. In *Un siècle d'écrivains*. France 3. 8 febbraio, 2001. Video. Archives de l'INA.
Rebollar, Patrick. 2002. *Les Salons littéraires sont dans l'Internet*. Paris: Presses universitaires de France.

Redaelli, Stefano. 2014. "Primo Levi: nel varco tra le due culture." *Rassegna europea di letteratura italiana* 43: 111-21.

Reynier, Jacques, dir. 1961. *L'écrivain*. In *Interviews à peine imaginaires*. Paris Inter. 4 ottobre, 1961. Audio. Archives de l'INA.

Rice, Anne. 2010 (1976). *Intervista col vampiro*, trad. di Margherita Bignardi. Milano: Longanesi.

Riondino, David. 2011. "Un Batterio." Festival Scrittorincittà di Cuneo. 2008. In *Ti vengo a cercare. Interviste impossibili*, a cura di Valentina Alferj, e Barbara Frandino. 358-71. Torino: Einaudi.

Risi, Nelo. 2006 (1974). "Nelo Risi incontra Lewis Carroll." Secondo programma, Radio RAI. 4 settembre 1974. Audio. Teche RAI. In *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio RAI (1974-1975)*, a cura di Lorenzo Pavolini, 500-9. Roma: Donzelli-Radio RAI.

Roach, Rebecca. 2018. *Literature and the Rise of the Literary Interview*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780198825418.001.0001

Rodden, John. 2001. *Performing the Literary Interview. How Writers Craft Themselves*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Rodden, John. 2013. "The Literary Interview as Public Performance." *Society* 50, 4: 402-406. https://doi.org/10.1007/s12115-013-9684-7

Ronell, Avital. 1989. *The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Roth, Philip and Aharon Appelfeld. 1988. "Walking the Way of the Survivor: A Talk with Aharon Appelfeld." *New York Times Book Review*, 28 febbraio, 1988: section 7, 1.

Roth, Philip. 2018 (1993). *Operazione Shylock*, trad. di Vincenzo Mantovani. Torino: Einaudi.

Rubik, Ernö. 2020. *Il cubo e io. Storia del rompicapo che ha incantato il mondo e del suo inventore*, trad. dall'inglese di Carlo Prosperi. Milano: UTET.

Sacchettini, Rodolfo. 2018. *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*. Firenze: Firenze University Press. https://doi.org/10.36253/978-88-6453-838-9

Salmon, Richard. 1997. "Signs of Intimacy. The Literary Interview in the *Age of Interviewing*." *Victorian Literature and Culture* 25, 1: 159-77.

Sandras, Michel. 2010. "*Je ne suis pas un écrivain, je suis le poète qui chante*. Les entretiens de Paul Fort avec Michel Manoll." In *Écrivains au micro. Les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante*, sous la direction de Pierre-Marie Héron, 201-16. Rennes: Presses universitaire de Rennes.

Sanguineti, Edoardo. 2006a (1974). "Edoardo Sanguineti incontra Francesca da Rimini." Secondo programma, Radio RAI. 5 agosto, 1974. Audio. Teche RAI. In *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio RAI (1974-1975)*, a cura di Lorenzo Pavolini, 217-23. Roma: Donzelli-Radio RAI.

Sanguineti, Edoardo. 2006b (1974). "Edoardo Sanguineti incontra Socrate." Secondo programma, Radio RAI. 8 agosto, 1974. Audio. Teche RAI. In *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio RAI (1974-1975)*, a cura di Lorenzo Pavolini, 43-50. Roma: Donzelli-Radio RAI.

Sanguineti, Edoardo. 2006c (1974). "Edoardo Sanguineti incontra Sigmund Freud." Secondo programma, Radio RAI. 28 agosto, 1974. Audio. Teche RAI. In *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio RAI (1974-1975)*, a cura di Lorenzo Pavolini, 604-10. Roma: Donzelli-Radio RAI.

Santucci, Luigi. 2006 (1974). "Luigi Santucci incontra Giovanna d'Arco." Secondo programma, Radio RAI. 9 agosto, 1974. Audio. Teche RAI. In *Le interviste impossibili.*

Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio RAI (1974-1975), a cura di Lorenzo Pavolini, 239-45. Roma: Donzelli-Radio RAI.

Sbaraglia, Emiliano. 2003. *Cento domande a Piero Gobetti. Un'intervista immaginata. Scuola, cultura, politica e società nel pensiero di un intellettuale del '900*. Civezzano: Nonluoghi Libere Edizioni.

Scaffai, Niccolò. 2015. *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*. Roma: Carocci.

Scaglia, Franco. 1974. "I fantasmi concedono il bis." *Radiocorriere* 44: 167-8.

Scalfari, Eugenio. 2017. "Intervista a me stesso fra politica e poesia." *La Repubblica*. 10 dicembre, 2017.

Scaraffia, Giuseppe. 2002. *Scrivere è un trucco del cuore. Ritratti, parole e immagini di 30 giganti della letteratura*. Milano: Ponte alle Grazie.

Scarlini, Luca. 1997. "Teatro." *Riga* 13. *Primo Levi*, a cura di Marco Belpoliti, 485-99. Milano: Marcos y Marcos.

Schaeffer, Jean-Marie. 2015. *Lettre à Roland Barthes*. Vincennes: Thierry Marchaisse.

Schnyder, Peter. 2001. *Pré-textes: André Gide et la tentation de la critique*. Paris: L'Harmattan.

Sconce, Jeffrey. 2000. *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham-London: Duke University Press.

Sconce, Jeffrey. 2011. "On the Origins of the Origins of the Influencing Machine." In *Media archaeology: approaches, applications, and implications*, edited by Huhtamo Erkki, and Parikka Jussi, 70-94. Berkeley-Los Angeles: University of California Press. https://doi.org/10.1525/9780520948518-006

Seillan, Jean-Marie. 2002. "Introduction." In Joris-Karl Huysmans, *Interviews*, édition établie et présentée par Jean-Marie Seillan, 7-88. Paris: Honoré Champion.

Seillan, Jean-Marie. 2004. "Identité générique et contraintes éditoriales: l'exemple de l'interview littéraire à la fin du XIXe siècle." *Loxias* 4. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=31> (2021-08-17).

Seillan, Jean-Marie. 2012. "L'interview." In *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, sous la direction de Dominique Kalifa *et al.*, 1025-40. Paris: Nouveau Monde.

Sereni, Vittorio. 2004^{5}. *Poesie*, a cura di Dante Isella. Milano: Mondadori (I Meridiani).

Simon, Claude. 1997. *Le Jardin des Plantes*. Paris: Minuit.

Simonelli, Giorgio, e Paolo Taggi. 1985. *I fantasmi del dialogo. Il telefono nella radio e nella televisione*. Roma: Bulzoni.

Siciliano, Enzo. 1982. *Alberto Moravia. Vita parole idee di un romanziere*. Milano: Bompiani.

Siti, Walter. 2008. "Walter Siti incontra Ercole." Auditorium Parco della Musica di Roma. 10 marzo, 2008. In *Corpo a corpo. Interviste impossibili*, a cura di Valentina Alferj, e Barbara Frandino, 177-96. Torino: Einaudi.

Siti, Walter. 2014. *Il dio impossibile. Scuola di nudo. Un dolore normale. Troppi paradisi*. Milano: Rizzoli.

Soulages, Jean-Claude. 2007. *Les rhétoriques télévisuelles. Le formatage du réel*. Bruxelles-Paris: De Boeck Université/INA.

Speirs, Dorothy, et Dolores Signori, dir. 1990. *Entretiens avec Zola*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.

Spaziani, Maria Luisa. 1992. *Donne in poesia. Venti interviste immaginarie a grandi figure di donna*. Venezia: Marsilio.

Spaziani, Maria Luisa. 2006 (1975). "Maria Luisa Spaziani incontra Caterina di Russia." Programma nazionale, Radio RAI. 29 aprile, 1975. Audio. Teche RAI. In *Le interviste*

impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio RAI (1974-1975), a cura di Lorenzo Pavolini, 331-9. Roma: Donzelli-Radio RAI.

Speranza, Mattia Ermanno. 2020-21. "Dalla divinità alla corporeità infelice: Roth, Frasca, Nothomb." Laurea II ciclo (magistrale). Università degli Studi di Bologna.

Stanitzek, Georg. 2005. "Text and Paratext in Media." *Critical Inquiry* 32, 1: 27-42. https://doi.org/10.1086/498002

Stara, Arrigo. 2004. *L'avventura del personaggio*. Firenze: Le Monnier.

Sturli, Valentina, e Walter Siti. 2017. "Intervista a Walter Siti." *SigMa. Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo* 1: 461-78. https://doi.org/10.6093/sigma.v0i1.5521

Tarantino, Ciro. 2017. "È stato. Il reale e il possibile in Roland Barthes e Primo Levi." In *Roland Barthes Club Band*, a cura di Marcello Walter Bruno, e Emanuele Fadda, 193-207. Macerata: Quodlibet. https://doi.org/10.1400/256932

Taylor, Charles. 1993 (1989). *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, trad. di Rodolfo Rini. Milano: Feltrinelli.

Testa, Gianmaria. 2008. "Gianmaria Testa incontra Fred Buscaglione." In *Corpo a corpo. Interviste impossibili*, a cura di Valentina Alferj, e Barbara Frandino, 199-211. Torino: Einaudi.

Thérenty, Marie-Ève. 2005. "Frontières de l'interview imaginaire. Réflexions sur l'imaginaire de la parole au tournant du siècle." In *Paroles chantées, paroles dites*, sous la direction de Stéphane Hirschi, Élisabeth Pillet et Alain Vaillant, 97-110. Valenciennes: Presses universitaires de Valenciennes.

Thérenty, Marie-Ève. 2007. *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXème siècle*. Paris: Seuil.

Thérenty, Marie-Ève. 2009a. "Pour une poétique historique du support." *Romantisme* 143: 109-15. https://doi.org/10.3917/rom.143.0109

Thérenty, Marie-Ève. 2009b. "Paroles, paroles, paroles… Du portrait littéraire à l'interview d'écrivain." In *L'histoire littéraire des écrivains. Paroles vives*, sous la direction de Marie Blaise, Sylvie Triaire et Alain Vaillant, 259-73. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée. https://doi.org/10.4000/books.pulm.855

Thomas, Chantal, et Thierry Thomas. 2015. *Roland Barthes (1915-1980), le théâtre du langage*. ARTE France-INA. Video.

Todd, Christopher. "Les succès des entretiens littéraires radiophoniques." In *Écrivains au micro. Les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante*, sous la direction de Pierre-Marie Héron, 25-44. Rennes: Presses universitaire de Rennes.

Toffolo, Davide. 2002. *Intervista a Pasolini*. Pordenone: Biblioteca dell'Immagine.

Toffolo, Davide. 2015 (2002). *Pasolini*, postfazione di Marco Antonio Bazzocchi. Milano: Rizzoli Lizard.

Tornabuoni, Lietta. 1983. *L'intervista come tecnica e come strumento*. Roma: Città del sole.

Tota, Alessandro. 2016. *Charles*. Roma: Coconino Press.

Tudoret, Patrick. 2009. *L'écrivain sacrifié. Vie et mort de l'émission littéraire*. Paris: Le Bord de l'Eau/INA.

Ujcich, Veronica. 2008. *L'intervista tra giornalismo e letteratura: Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Primo Levi*. Roma: Aracne.

Van Tuyl, Jocelyne. 1997. "Les messages tacites des *Interviews imaginaires*." *Bulletin des Amis d'André Gide* 113: 25-41.

Veinstein, Alain. 2002. *L'Intervieweur*. Paris: Calmann-Lévy. Kindle edition.

Verhagen, Erik. 2008. "On Interviews," trad. di Simon Pleasance. *Critiques d'art* 32. https://doi.org/10.4000/critiquedart.775

Viala, Alain. 1993. "Éléments de sociopoétique." In Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, 137-220. Paris: Presses universitaires de France.

Voirol, Olivier. 2005. "Les luttes pour la visibilité. Esquisse d'une problématique." *Réseaux* 129-130: 89-121. https://doi.org/10.3917/res.129.0089

Wagner-Egelhaaf, Martina, edited by. 2019. *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Berlin-Boston: De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110279818

Wallace, David Foster. 2000 (1999). *Brevi interviste con uomini schifosi*, traduzione di Ottavio Fatica, e Giovanna Granato, introduzione di Fernanda Pivano. Torino: Einaudi.

Weiss, Giorgio, a cura di. 1987. *Vita da poeta*, nella trasmissione *Le voci della scrittura*. RAI Tre. 17 dicembre 1987. Video. YouTube. <https://www.youtube.com/user/giorgioweiss/about> (2021-08-14).

Weiss, Giorgio, a cura di. 1989-1990. *Poeti in gara*, nella trasmissione *L'aquilone*. RAI Uno. 20 gennaio-26 maggio 1989. 24 novembre 1989-25 marzo 1990. Video. YouTube. <https://www.youtube.com/user/giorgioweiss/about> (2021-08-14).

Whittington, Ian. 2014. "Radio Studies and 20th-Century Literature: Ethics, Aesthetics, and Remediation." *Literature Compass* 11, 9: 634-48. https://doi.org/10.1111/lic3.12175

Wilbers, Usha. 2008. "The Author Resurrected: The *Paris Review*'s Answer to the Age of Criticism." *American Periodicals: A Journal of History, Criticism, and Bibliography* 18, 2: 192-212. https://doi.org/10.1353/amp.0.0006

Wilde, Oscar. 1979 (1895). "Mr. Oscar Wilde on Mr. Oscar Wilde." *St. James's Gazette*. 18 gennaio, 1895, 4-5. Ora in *Interviews and Recollections*, edited by E. H. Mikhail, 246-52. London: Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-1-349-03923-4_89

Williams, Jeffrey J. 2019. "The Rise of the Critical Interview." *New Literary History* 50, 1: 1-22. https://doi.org/10.1353/nlh.2019.0001

Wilson, Carla M. 2015. *Impossible Conversations: Imaginary Interviews with World-Famous Artists*. S.l.: Black Scat.

Wittmann, Reinhard. 1995. *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di Guglielmo Cavallo, e Roger Chartier. Bari-Roma: Laterza.

Wrona, Adeline. 2012. *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*. Paris: Hermann.

Yacavone, Kathrin. 2018. "The Spectacle of Authorship: Roland Barthes on French Television." In *Dealing with Authorship. Authors between Texts*, edited by Sarah Burnautzki, Frederik Kiparski, Raphaël Thierry, and Maria Zannini, 208-22. Cambridge: Scholars Publishing.

Yanoshevsky, Galia. 2016. "On the Literariness of the Author Interview." *Poetics Today* 37, 1: 181-213. https://doi.org/10.1215/03335372-3452668

Yanoshevsky, Galia. 2018a. *L'Entretien littéraire. Anatomie d'un genre*. Paris: Classiques Garnier.

Yanoshevsky, Galia. 2018b. "The Interviewer Speaks Back. Turning the Tables of the Literary Interview in Contemporary French Novels." *Biography: An Interdisciplinary Quarterly* 41, 2: 287-309. https://doi.org/10.1353/bio.2018.0024

Zola, Émile. 1990. "M. Émile Zola interviewé sur l'interview." Interview avec Henri Leyret. *Le Figaro*, 12 gennaio 1893. In *Entretiens avec Zola*, sous la direction de Dorothy Speirs, et Dolores Signori, 108. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.

Zublena, Paolo. 2014. "La memoria, la ripetizione, il nulla. Lettura di *Intervista a un suicida*." In *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di Edoardo Esposito, 139-52. Milano: Ledizioni. https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.721

Indice dei nomi

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Guido Mattia Gallerani, *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria*, © 2022 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-556-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-556-1

Radio Studio. Controll [sic] room. Looking into studio, G. Eric and Edith Matson Photograph Collection, 1934-1939. Fonte: Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540. Wikimedia Commons.

The smaller radio studio at Aleksanterinkatu 46 in Helsinki, in use during 1927-1934, Yle Archives. Fonte: Yle Archives - Yle Elävä arkisto. Wikimedia Commons.

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessí tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessí e la Sardegna. I carteggi con il «Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessí e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessí. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessí-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972. Con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, 2016, voll. 2.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, 2016.
15. Giorgio Caproni, *«Il girasole». Un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli, 2017.
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, 2016.
17. Giuseppe Dessí, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
18. Girolamo Bartolommei, *Didascalia cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). Saggio introduttivo. L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, 2016.
19. Anna Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, 2017.
20. *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi, 2017.
21. *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi, 2017.
22. Margherita Dalmati, *Lettere agli amici fiorentini. Con i carteggi di Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macrí*, a cura di Sara Moran, 2017.
23. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini, 2017.
24. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
25. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan, 2018.
26. Claudio Cazzola, *Ars poetica. I classici greci e latini nell'opera di Giorgio Bassani*, 2018.
27. *La fortuna del 'Secolo d'Oro'. Per Marco Lombardi*, a cura di Barbara Innocenti, 2018.
28. *«Per amor di poesia (o di versi)». Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
29. Ruggero Jacobbi, *Le notti di Copacabana*, a cura di Gioia Benedetti, 2018.
30. *Notturni e musica nella poesia moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
31. Rodolfo Sacchettini, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, 2018.
32. Flaviano Pisanelli-Laura Toppan, *Confini di-versi. Frontiere, orizzonti e prospettive della poesia italofona contemporanea*, 2019.
33. Gianna Manzini, *Lettere a Giuseppe Dessí e a Luisa*, con un testo inedito su *I Sogni di Dessí e un'antologia della critica dispersa*, a cura di Alberto Baldi, 2019.
34. Eleonora Lima, *Le tecnologie dell'informazione nella scrittura di Italo Calvino e Paolo Volponi. Tre storie di rimediazione*, 2020.

35. Nicola Turi, *A partire da «Underworld». Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento*, 2020.
36. *Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2020)*, a cura di Michela Baldini, con la collaborazione di Chiara Favati, 2021.
37. Laura Dolfi, *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente*, 2021.
38. Alberto Cadioli, *«La sana critica». Pubblicare i classici italiani nella Milano di primo Ottocento*, 2021.
39. Guido Mattia Gallerani, *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria*, 2022.

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA
BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessí. Storia e catalogo di un archivio,* a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessí*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrí*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere,* a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. *«L'Approdo». Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrí*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessí. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite,* a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessí, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessí, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessí, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessí. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessí-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

L'intervista immaginata

Da genere mediatico a invenzione letteraria

Il giornalismo ha escogitato un mezzo per indagare nelle vite degli scrittori: l'intervista. A questo sguardo indiscreto essi reagiscono inventando un nuovo genere letterario, l'intervista immaginata: un escamotage con cui schermare la propria intimità e al contempo capovolgere il faro della stampa innanzitutto contro gli stessi intervistatori. Fingendo di esserlo a loro volta, gli autori riusciranno a parlare con i fantasmi del nostro immaginario. Ridotti al rango di personaggi, tutti i loro interlocutori vengono sottoposti alle deformazioni dell'ironia, della satira, dell'autorappresentazione. Ricostruendo le mutazioni dell'intervista fittizia nei diversi supporti, dalla carta stampata alla radio, dalla televisione ai dispositivi digitali, Guido Mattia Gallerani, con un ricchissimo repertorio e spoglio di testi teorici e creativi dell'Otto-Novecento, fa sfilare opere e nomi mostrando come il contesto mediatico, con le sue leggi e i suoi conflitti, diventi teatro di una rivincita autoriale, combattuta con la doppia arma dell'imitazione giornalistica e dell'invenzione romanzesca.

G.M. Gallerani

è ricercatore in Critica letteraria e Letterature comparate presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, dove insegna Sociologia della letteratura. Ha pubblicato un volume sulle evoluzioni creative della saggistica: *Pseudo-saggi. (Ri)Scritture tra critica e letteratura* (Morellini, 2019). L'indagine sul genere del saggio e i suoi rapporti col romanzo erano già stati declinati nella sua prima monografia: *Roland Barthes e la tentazione del romanzo* (Morellini, 2013).

ISSN 2704-6478 (print)
ISSN 2704-5919 (online)
ISBN 978-88-5518-550-9 (Print)
ISBN 978-88-5518-556-1 (PDF)
ISBN 978-88-5518-557-8 (ePUB)
ISBN 978-88-5518-558-5 (XML)
DOI 10.36253/978-88-5518-556-1
www.fupress.com